

# ধ্রুপদ ও খেয়ালের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশ

উৎপলা গোস্বামী এম.এ., পি-এইচ. ডি.

ক্লাসিক প্রেস  
৩/১এ শ্যামাচরণ দে ষ্ট্রীট  
কলিকাতা-১২

**DĪHRUPAD O KHEYĀLER UTPATTI O KRAMAVIKĀS**

**[Origin and Development of Dĥrupad and Kheyāl]**

**by Utpalā Goswami**

**Price : Rs. 10/- (Rupees Ten Only)**

**প্রথম সংস্করণ : ১৯৭১**

**মূল্য : দশ টাকা মাত্র**

**প্রচ্ছদ : অজিত দত্ত**

**প্রকাশিকা : হিরণ্ময়ী দেবী**

**‘পূর্বাচল’**

**উদয়পুর, কলিকাতা-৪৯**

**মুদ্রাকর : সৃষ্টিধর রায়**

**‘ত্রীবর্ণী মুদ্রিকা’**

**১৩-লি, বেহু চ্যাটার্জি ষ্ট্রীট,**

**কলিকাতা-৯**

পরম পূজনীয়

শ্রীরাஜেন্দ্রকুমার মুখোপাধ্যায়

এবং

শ্রীমতী স্নানী মুখোপাধ্যায়-এর

শ্রীচরণে-





## মুচীপত্র

### ভূমিকা

১-৮

ভারতীয় সভ্যতার মূলগত ঐক্য ১-৩, সিন্ধু সভ্যতার যুগ ৩-৪, বৈদিক যুগের গান ৪-৫, দক্ষিণ ও উত্তর ভারতীয় সংগীত ৫-৭, সংগীতের প্রবহমান ধারা ৭-৮

### প্রথম অধ্যায়

#### উৎস থেকে ক্রমবিকাশের পথে

৯-২৮

ভারতীয় সংগীতের উৎস-সামবেদ ৯, বৈদিকোত্তর যুগের সংগীত ৯ গান্ধর্ব ও মার্গ সংগীত ১০-১৪, দেশী সংগীত ১০, পার্শ্বনি ও পতঞ্জলির যুগের সংগীত ১৪-১৫, জাতকের যুগে গান্ধর্ব গান ১৫-১৬, নারদী শিক্ষায় সংগীত ১৬-১৯ ভারতের নাট্যশাস্ত্রে সংগীত ১৯-২৩, নাট্যশাস্ত্রোত্তর কয়েকটি গ্রন্থে সংগীতের কথা ২৩-২৬, জাতিরাগ ২৬-২৮।

### দ্বিতীয় অধ্যায়

#### প্রবন্ধ সংগীত

২৯-৫৪

নিবন্ধ ও অনিবন্ধ গীত ২৯, প্রবন্ধ গান কি ৩০, প্রবন্ধের ধাতু ৩০ প্রবন্ধের অঙ্গ ৩১, প্রবন্ধ সংগীতের জাতি ৩১-৩২, প্রবন্ধের প্রকার ভেদ ৩২-৩৪, বিভিন্ন প্রকার শুদ্ধ স্ফুট প্রবন্ধ ৩৪-৩৮, আলি জাতীয় প্রবন্ধের প্রকার ভেদ ৩৮-৪১, বিশ্বেকর্ষ পর্ষায়ের বিবিধ প্রবন্ধ ৪১-৪৬, মালগ স্ফুট প্রবন্ধ ৪৬-৪৯, ধ্রুবগান এবং ধ্রুবগান ৫০-৫৪।

### তৃতীয় অধ্যায়

#### মূলভানী আমল এবং রূপদের সৃষ্টি

৫৫-৭০

আলাউদ্দিন ধিলজীর রাজত্বকাল ৫৬, আমীর খসরু ৫৬-৬২, গোপাল নায়ক ৬২-৬৫, নায়ক বৈজু ৬৫-৬৬, রূপদের সৃষ্টিকাল ৬৬-৭০।

### চতুর্থ অধ্যায়

#### গোয়ালিয়র ও বৃন্দাবনের অবদান

৭১-৯০

গোয়ালিয়রের অবদান ৭১-৮০ মান কুতুহল গ্রন্থ ৭৪, নায়ক বকসু ৭৭-৭৮, নায়ক ভাহু ৭৯, নায়ক মচ্ছু ৮০, পাণ্ডুর ৭৮,

মথুরা ও বৃন্দাবনের অবদান ৮০-৮১, সাংস্কৃতিক পটভূমিকা ৮১, হরিদাস  
স্বামীর জন্মসময় ও পিতৃপরিচয় ৮২-৮৪, হরিদাস স্বামী এবং তাঁর গুরু ৮৪,  
বিভিন্ন বৈষ্ণব সম্প্রদায় ৮৫, হরিদাসের অবদান ৮৮-৯০।

### পঞ্চম অধ্যায়

**ঋপদেবের চরম উল্লভির যুগ** ৯১-১৩০

বিজাপুরের আদিলশাহী স্থলতানদের অবদান ৯২-৩৩, আকবরের রাজসভার  
সংগীতজ্ঞ ৯৬, তানসেন ৯৭, তানসেনের গুরু ৯৯, আকবরের দরবারে  
তানসেন ১০০, তানসেনের অবদান ১০১, সুরশ্রষ্টা তানসেন ১০৭, ঋপদেবের  
চারটি বাণী ১০৯-১২১, নবাং খাঁ-তানতরঙ্গ-বিলাস খাঁ ১২১-২৩,  
জাহাঙ্গীরের রাজত্বকাল ১২৩-২৪, শাহজাহানের রাজত্বকাল ১২৪-২৬  
ওরঙ্গজেবের রাজত্বকাল ১২৬-৩০।

### ষষ্ঠ অধ্যায়

**খেয়ালগানের উদ্ভব ও বিকাশ** ১৩১-১৫১

‘খেয়াল’-এর অর্থ ১৩১, খেয়ালের উৎপত্তি সম্পর্কে বিভিন্ন মতবাদ ১৩২-১৪১  
জৌনপুরে স্থলতান হুসেন-শাহ শর্কী ১৪১-৪৫, সদারঙ্গ ১৪৫-৪৯, অদারঙ্গ  
১৪৯, মহাবঙ্গ ১৪৯-৫০, মনরঙ্গ ১৫০-৫১, অন্ত্যস্ত খেয়াল গায়ক ১৫১।

### সপ্তম অধ্যায়

**বাংলা দেশে ঋপদ ও খেয়ালের চর্চা** ১৫২-১৭৮

চর্চাপদ ১৫২, ত্রিকৃষ্ণকীর্তন ১৫৩, ঋপদাদের কীর্তন ১৫৪-৫৬, ঋপদেব চর্চা  
১৫৬-৭২, ঋপদ চর্চার বিভিন্ন কেন্দ্র ১৬৪, খেয়ালের চর্চা ১৭২-৭৮,  
টপ খেয়াল ১৭২।

### অষ্টম অধ্যায়

**ঋপদ ও খেয়ালের ঘরাণা** ১৭৯-১৯২

ঘরাণা শব্দের অর্থ ১৭৯, ঘরাণার বৈশিষ্ট্য ১৮১-৮২, ঘরাণার উদ্ভব সেনা  
ঘরাণা ১৮৩, বিভিন্ন ঘরাণা ১৮৪, বেতিয়ার কথক ঘরাণা ১৮৭,  
তানসেনের কন্ঠা বংশ ১৮৭, বিভিন্ন ঘরাণার পরিচয় ১৮৮-৯২।

**উপসংহার** ১৯৩-১৯৫

**শব্দসূচী** ১৯৬-২০০

## মুখবন্ধ

পড়াশুনায় হাতে খড়ি আর সুরের সাধনা একই সঙ্গে আমার জীবনে সুরু হ'য়েছিল। তাই আজও কোনটাকে জীবন থেকে পৃথক করতে পারি না। পড়াশুনা আর গান একই সঙ্গে চলে আসায় গানের ব্যবহারিক দিকটার দিকে যত জোর দিয়েছি, ঔপপত্তিক জ্ঞানের তৃষ্ণা তত বেড়েছে। এরই ফলশ্রুতি এই গ্রন্থ।

যে বিষয়টা নিয়ে আমি গবেষণা করেছি সে সম্পর্কে বহু মত ও বহু পথ বর্তমান। আমাদের দেশের সংগীতের ইতিহাসটাই কিম্বদন্তীর আড়ালে চাপা পড়েছে। অনেক ক্ষেত্রে কিম্বদন্তীর ওপরে ঐতিহাসিক কাহিনী দাঁড় করানো হয়েছে—চিত্র অঙ্কিত হয়েছে। এইগুলিই আজ আবার ইতিহাসের উপকরণ হিসেবে পরিগণিত হচ্ছে। অথচ প্রাচীন সংগীত-শাস্ত্র-গ্রন্থের অভাব নেই। তাছাড়া মধ্যযুগের বিদেশী ঐতিহাসিকেরা রাজরাজড়ার উত্থান-পতনের ইতিহাস রচনা করতে গিয়ে, সমাজ, সাহিত্য, চিত্রকলা সংগীত-এরও পবিচয় লিপিবদ্ধ করেছেন। আমি সম্ভবমত ঐ সব সংগীত-শাস্ত্রগ্রন্থ ও ইতিহাস থেকে ধ্রুপদ ও খেয়ালের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশের ধারার একটা স্পষ্ট পরিচয় দেবার চেষ্টা করেছি। কতটা সার্থক হয়েছে তাব বিচার করবেন সজ্ঞদয় পাঠকেরা।

তবে একটা কথা আমি এখানে সবিনয়ে নিবেদন করতে চাই এবং তা হচ্ছে এই যে, তথ্য অনুসন্ধানের সময় পণ্ডিত রতনজংকার-এর এই কথাটা আমি সব সময়ে মনে রেখেছি—“ধর্ম, ভাষা ও শিল্পের মত সংগীতও মানুষের সৃষ্টি। হতে পারে, সচেতন প্রচেষ্টা ছাড়াই স্বতঃস্ফূর্তভাবে সংগীত এসেছে। কিন্তু সব সংগীতই মানবধর্মী।”

‘ধ্রুপদ ও খেয়ালের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশ’- এই বিষয়টা নিয়ে গবেষণার কাজে আমাকে উৎসাহিত করেন, সংগীতরসিক রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়। তিনি আজ আমাদের মধ্যে নেই; তাই এই গ্রন্থ প্রকাশের ক্ষণে তাকে সজ্ঞদ্যচিত্তে স্মরণ করছি।

যে গবেষণালব্ধ ফল এই গ্রন্থ সেই গবেষণার কাজ আগাগোড়া স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ মহারাজের তত্ত্বাবধানে সম্পন্ন হয়েছে। এ জন্য আমি তাঁর কাছে কৃতজ্ঞ। কারণ তাঁর অরূপণ স্নেহ ব্যতীত এই গবেষণা সৃষ্টিভাবে চালান সম্ভব ছিল না।

এই গবেষণার কাজে আরও ষাঁদের সহায়ক সহযোগিতা লাভ করেছি তাঁরা হলেন শ্রীনিত্যপ্রিয় ঘোষ দস্তিদার, শ্রীউদয়ভূষণ ভট্টাচার্য, এসিয়াটিক সোসাইটির ডেপুটি লাইব্রেরিয়ান শ্রীবিজ্ঞেন্দ্র গুপ্ত, সূজাতা গুহ ও অঞ্জলি ঘোষ দস্তিদার।

গ্রন্থে ভুলত্রুটি থাকে কিছু অস্বাভাবিক নয়। তাই দয়া করে কেউ যদি দৃষ্টি আকর্ষণ করেন তবে পরবর্তী সংস্করণে তা সংশোধন করার ইচ্ছা রইলো।

—উৎপলা গোস্বামী

# ভূমিকা

ভারতবর্ষের সমাজ ও সভ্যতা পর্যালোচনা ক'রে একাদশ শতাব্দীতে মনীষী আল্‌বেকরী বলেছিলেন, ‘হিন্দুরা এক এবং অবিভক্ত এক জাতি’।<sup>১</sup> ঊনবিংশ শতাব্দীতে ঐতিহাসিক ভিনসেন্ট স্মিথ ভারতবর্ষ সম্পর্কে লিখেছেন, “India offers unity in diversity”,—অর্থাৎ ভারতবর্ষে বৈচিত্র্যের মধ্যে ঐক্য বিরাজমান। আর এই বিংশ শতাব্দীর প্রথম দিকে লেখা “The Music of India” বইতে (পৃঃ ১) হার্বার্ট.এ. পপ্পে লিখেছেন,—“ভারতীয় সংগীতে একটা অন্তর্নিহিত ঐক্য রয়েছে। এই সংগীতের আত্মা এক।” তিনি আরও লিখেছেন “ভারতবর্ষ সম্পর্কে যিনি জ্ঞানলাভ করতে চান, তিনি যদি উত্তর থেকে দক্ষিণে ভ্রমণ করতে থাকেন, তা হ'লে দেখতে পাবেন বার বার একই ভারতবর্ষ কথা বলছে। একই রহস্যময় ভক্তির পরিবেশ—সমস্ত ভক্তের অন্তরে একই রকম ভক্তি; বীর ও সাধুদের সম্পর্কে একই ধরনের কাহিনী ও কিম্বদন্তী প্রচলিত; একইভাবে কৃষিকার্য চলেছে—ব্যবসায়ও চলেছে একই ভাবে; একই ধরনের পল্লীগৃহ এবং সমস্ত কলাশিল্পের পিছনে একই হৃদয়যুক্তি কাজ করছে” (পৃঃ ১)। এক কথায় বলতে গেলে বলা যায় যে, এই বিরাট ভারতবর্ষের প্রকৃতি এবং জনসাধারণের মধ্যে বৈচিত্র্য থাকা সত্ত্বেও একটা সাংস্কৃতিক ঐক্য রয়েছে। সাংস্কৃতির অগুতম ঐক্য-সূত্র সংগীত সম্পর্কেও একই কথা প্রযোজ্য। ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সংগীতের বিচিত্ররূপ সত্ত্বেও সমস্ত রাজ্যের সংগীত একই ঐক্যসূত্রে গ্রথিত। সংগীতের রাগ-রাগিণীর ভাঙারে যেমন সিন্ধুর সৈন্ধবী, বংগের বাঙালী, সুরাটের সৌরাটী, কর্ণাটের কর্ণাটী, কলিংগের কালংগরা, মূলতানের মূলতানৌর একত্র সমাবেশ ঘটেছে; তেমনি মূল গায়নপদ্ধতিও দাঁড়িয়ে আছে একই ঐতিহ্যসম্মিত ভিত্তির ওপরে।

ইদানীংকালে উত্তর ভারতীয় সংগীত এবং দক্ষিণ ভারতীয় সংগীত, প্রধানতঃ এই দু'টা নামে ভারতীয় সংগীত চিহ্নিত হয়েছে এবং দু'টা স্পষ্ট ধারায় প্রবাহিত

---

১। আল্‌বেকরীর পুরো নাম ‘আবু রয়হান মহম্মদ ইবনে আহমদ আল্‌বেকরী।’ হুলতান মামুদের সময় (১১শ শতাব্দী) ইনি ভারতে আসেন। ইনি ভারতবর্ষ সম্পর্কে যে বিশ্ববিখ্যাত গ্রন্থ রচনা করেন তার নাম ‘কিতাব-আত-তহকীক আল-হিন্দ’। এই গ্রন্থে উল্লিখিত মন্তব্য করা হয়েছে।

হচ্ছে। আবার একদিকে ঋপদ, খেয়াল, ঠুংরী, টপ্পা, ভজন, কীর্তন, রবীন্দ্র সংগীত এবং কত লোক-সংগীতের ধারা; অগ্নাদিকে রাগমালাকা, কৃতি, পদম, জাবলি, তিল্লানা, স্বরজাতি, জাতিস্বরম, বর্ণম—এমনি কত বিচিত্র ধারা। এগুলির গতি প্রকৃতি অনুধাবন করলে আমরা দেখতে পাব—এই প্রবাহ ভারতের নদীগুলিরই মত। মানস সরোবর থেকে হিমালয়ের বুক বেয়ে যে গঙ্গা-ব্রহ্মপুত্র-সিন্ধুর ধারা সমতল ভূমিতে নেমে এসেছিল তা নানা প্রবাহে বিভক্ত হয়েছে, নানা ধারা এসে তাদের সঙ্গে মিশেছে, নানা নামে চিহ্নিত হয়েছে; তারপর এসে মিশেছে একই মহাসাগরে। তেমনি, আজ যে সংগীত ধারাগুলিকে নানা নামে চিহ্নিত করা হয়েছে, তাদের উৎসস্থল এক। যুগে যুগে যেমন ভারতের তীর্থক্ষেত্রে বহু মাস্তকের ধারা এসে মিলেছে এবং তার কলে গড়ে উঠেছে এক বিশাল জাতি—ভারতবাসী; ঠিক তেমনি যুগে যুগে নানা বিচিত্র সংগীতের ধারা ভারতীয় সংগীতকে পুষ্ট করেছে এবং মিশে গেছে ভারতীয় সংগীতের বিরাট কলেবরে। এই বিচিত্র ধারাব মধ্যে রয়েছে ‘ঋপদ’ এবং ‘খেয়াল’। এই দুটির উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশ আমাদের আলোচ্য বিষয়।

এই পৃথিবীতে অনেক কিছুই উদ্ভব ঘটে এবং অনেক কিছুই হারিয়ে যায়।  
তবুও কবি বলেছেন—

“যে নদী মরুপথে হারালো ধারা

জানি হে জানি তাও হয়নি সারা।”

এটা শুধু কবির বিশ্বাস নয়—এটা বৈজ্ঞানিক সত্য। নদীর প্রাণচঞ্চল উচ্ছল ধারা হারিয়ে যায় মরুভূমির বালুকা-রাশির মধ্যে—কিন্তু সেইখানেই তার শেষ নয়। সেই হারিয়ে যাওয়া ধারাই অগ্নত্র। অগ্ন্যভাবে এবং অগ্ন্যরূপেই প্রবাহিত হয়, কিংবা অন্তঃসলিলা ফল্গু-প্রারার মত অন্তরে রস বিস্তার করে চলে। তেমনি জাতির প্রাণ-রস শুকিয়ে যখন মরুর স্রষ্টি হয় তখন তার সংস্কৃতির ধারা যায় সেই মরুতে হারিয়ে। যেমন এদেশে হারিয়ে গেছে সামগান, মার্গসংগীত এবং প্রবন্ধ সংগীতের ধারা। আজকের সংগীতের কলেবরে সেই সব ধারার প্রকাশ স্বাক্ষর খুঁজতে গেলেও আমাদের অসুবিধায় পড়তে হবে। কিন্তু একথা স্বীকার করতেই হবে যে, ভারতীয় সংগীতের অন্তরে তাদের মন্দাকিনী ধারা অব্যাহত। মূল ভূমিকা থেকে ভ্রষ্ট হয়ে কোনও জাতি জাতীয় সংস্কৃতি গ’ড়ে তুলতে পারে না এবং তা করলে তা আর যা-ই হোক জাতীয় সংস্কৃতি হয় না। এ যুগের একটি স্বতন্ত্র সংগীত ধারার স্রষ্টা বিশ্বকবি রবীন্দ্রনাথের উক্তি এ-প্রসঙ্গে স্মরণীয় : “ভারতবর্ষের



তন্ত্রীযুক্ত বীণাজাতীয় বাতায়ন, হার্প ( harp ) বা লায়ার ( lyre ) প্রভৃতি জাতীয় বাতায়নের সহযোগ ছিল । এগুলিতে ধ্বনিত হতো সাতটি স্বর ।”<sup>১</sup>

উপরোক্ত তথ্যাবলী থেকে আমরা জানতে পারছি যে, সাতটি ছিদ্রযুক্ত বীণী, তন্ত্রীযুক্ত বীণা, চামড়ার বিভিন্নপ্রকার বাতায়ন, নৃত্যশীলা নারী ও নর্তকের ব্রোঞ্জের ভগ্নমূর্তি প্রভৃতি সিন্ধুসভ্যতার ধ্বংসাবশেষ থেকে আবিষ্কৃত হয়েছে । সিন্ধু-সভ্যতার যুগে যে সংগীতের ব্যাপক অনুশীলন ছিল এ নিদর্শনগুলিই তার প্রমাণ । অবশ্য ভাবতীয় সংগীতের যে ধারা আজ অব্যাহত সেটা সিন্ধুসভ্যতার যুগ থেকে প্রবাহিত হয়ে এবেছে, একথা প্রমাণ করা কঠিন, বরং আমরা বৈদিক যুগের সংগীত থেকে ভারতীয় সংগীতের ক্রমবিকাশের পবিচয় সহজেই পেয়ে থাকি ।

### বৈদিক যুগের গান

আর্যদের সভ্যতা বিস্তারের সংগে সংগে যে সাহিত্য ভাষার মণ্ডিতে স্থায় উদ্ভূত হয়েছিল, তা বৈদিক সাহিত্য নামে পরিচিত । এই সাহিত্যের প্রাচীনতম গ্রন্থ ঋক্বেদ ।

ঋক্বেদে ১০টি মণ্ডল বা অব্যায় আছে । সবগুলি মণ্ডলে ১০২০টি ( মতান্তরে ১০১৭টি ) সূক্ত আছে । ঋগ ও অঙ্গিরা বংশের নাদ্য ঋগ্বেদ উদ্দেশ্যে এই সূক্ত বা গান-গুলি রচিত হয়েছিল । অষ্টম মণ্ডলের ৯০টি সূক্তের সমগ্রভাষে নাম প্রগাথ বা প্রগাথা । ঋক্বেদের নবম মণ্ডলের ১১৪টি সূক্ত সোমদেবতার বা চন্দ্র দেবতার উদ্দেশ্যে রচিত । সোমগতা থেকে সোমরস আহরণ করার সময় এগুলি গাওয়া হত এই গানও বৈদিক যুগের গান তথা সাম গান ।

সামবেদের স্তোত্রগুলির সংখ্যা ১৮১০ বা ১৮৬৮ । যাগযজ্ঞের সময় উদ্গাতাগণ এগুলি গাইতেন । সামবেদ সংহিতা মোটামুটি দু'ভাগে বিভক্ত । প্রথম ভাগের নাম ‘আর্চিক’ এবং দ্বিতীয় ভাগের নাম ‘তৌভিক’ । আর্চিকে যে ৫৮টি সূক্ত আছে তার মধ্যে ৫৩টি ঋক্বেদ থেকে নেওয়া এবং তৌভিকের ১২০টি সূক্তের মধ্যে ৭৯টি ঋক্বেদ থেকে নেওয়া । ‘স্তোভ’ অর্থ প্রশংসা অর্থাৎ দেবতা বা ঋষিদের উদ্দেশ্যে প্রশংসাসূচক গানই স্তোভ ।

আর্চিকের আবার তিন ভাগ—(১) পূর্বাচিক, (২) উত্তরাচিক এবং (৩)

(১) “Cymbals were used to accompany dancing, and in addition to this and the drum there were reed flutes or pipes, a stringed instrument of the lute class, and a harp or lyre, which is mentioned as having seven tones or notes”—Prehistoric India—Stuart Piggott, (Pelican Edition, 1961) P. 270



অরণ্য সংহিতা। পূর্বাচিক মূল স্ত্রের সমষ্টি। উত্তরার্চিক প্রধানতঃ ত্রিখচ্ (এই শব্দগুলিতে তিনটি করে ঋক্ থাকতো বলে এই নাম) নিয়ে রচিত।

গ্রামগেয়, অরণ্যগেয়, উহ ও উহ—এই চারটি গানভাগ নিয়ে সামবেদের গাথা, গান বা সংগীতাংশ রচিত হয়েছে। গ্রামগেয় গান—মূল গান। উহ ও উহ গানের মূল স্ত্র ঐ গ্রামগেয় গান থেকেই সৃষ্টি হ'ত। অরণ্যবাসী ঋত্বিক ও সামগদের জন্ত নির্দিষ্ট ছিল অরণ্যগেয় গান এবং গ্রামবাসী, গোষ্ঠী বা সাধারণ শ্রেয়কামীদের জন্ত নির্দিষ্ট ছিল গ্রামগেয় গান।

গ্রামগেয়গান গাওয়া হতো সাধারণ সমাজে। এতে পূর্বাচিকের (চন্দ্ররূপ আর্চিককে পূর্বাচিক বলে) সংযোজন ছিল। অরণ্যগেয়গান নির্বাচিত ছিল অরণ্যবাসী যাজ্ঞিকদের জন্ত। এই গানকে অলৌকিক এবং পবিত্র হিসাবে গ্রহণ করা হতো। এই গানের অন্তর্ভুক্ত ছিল আবণ্যক সংহিতা। উহ গানগুলি গ্রামগেয়গান-এর মতই ছিল। উহ অর্থ উপযোগী ক'বে সংযুক্ত করা।

গ্রামগেয়গান সাধারণ সমাজের জন্ত নির্দিষ্ট থাকায় সভ্যতার ক্রমবিকাশের সঙ্গে সঙ্গে সাধারণ মানুষের সমাজে তার আদর হয়। অতীতে অরণ্যগেয়গান অরণ্যচারী অধ্যাত্ম শান্তিকামী ঋষি ও ঋত্বিকদের মধ্যে বিশেষভাবে প্রচলিত হয়। এই দু'প্রকার গানের মধ্যে কোনটি প্রাচীনতর তা নিয়ে মতভেদ থাকলেও দু'টাই যে বৈদিক এ বিষয়ে সন্দেহ নেই। বৈদিক যুগ বলতে শুধু চারটি বেদের প্রচলন কালকেই বোঝায় না, উপনিষৎ, আবণ্যক, ব্রাহ্মণ ও সূত্র সাহিত্যগুলির প্রণয়ন, সংকলন এবং প্রচলনকালকেও বোঝায়। তাই বৈদিকযুগের পরিসর ঋক্বেদের কাল থেকে 'শিক্ষা' ও 'প্রাতিশাখ্য'-এর কাল পর্যন্ত (খৃঃ পূঃ ৩০০—১ম শতাব্দী)। বৈদিকগান বা সামগানের প্রচলন এই কাল ব্যবধানের মধ্যেই ছিল। বৈদিকোত্তর যুগে অর্থাৎ খৃঃ পূঃ ৬০০ খৃঃ পূঃ ৫০০-এর মধ্যে গান্ধর্ব সংগীত তথা মার্গসংগীত নবজন্ম লাভ করে। বৈদিক সংগীতের উপাদান নিয়ে এই গান্ধর্বের কাঠামো রচিত হয়েছিল। রামায়ণ-এর যুগে (খৃঃ পূঃ ৪০০) গান্ধর্ব তথা মার্গসংগীতের প্রচলন দেখা যায়। খৃষ্টীয় শতাব্দীর প্রারম্ভ থেকে 'প্রবন্ধ সংগীতের' কথা পাওয়া যায়। ঋগদ সংগীতের সৃষ্টি বহু পরে; তবে এটা এসেছে মার্গ—প্রবন্ধ সংগীতের ধারা বেয়ে।

### উত্তর ও দক্ষিণ ভারতীয় সংগীত

খৃষ্টীয় তৃতীয় থেকে সপ্তম শতাব্দীকাল ভারতীয় সংগীতের ক্ষেত্রে একটি গুরুত্বপূর্ণ সময়। এই সময়ের মধ্যে রাগ-নাম কল্পনা, রাগরূপ, রাগবিকাশের মধ্যে

দিয়ে রাগের অভিজাত্য সৃষ্টি হয়। সমগ্র ভারতের সংগীতক্ষেত্রেই একটা শুদ্ধি-যজ্ঞের সূচনা হয়। মতঙ্গের বৃহদেনীতে রাগ-নামগুলিই তার প্রমাণ। এই শুদ্ধি-যজ্ঞের উদ্দেশ্য ছিল আর্য ও অনার্য অধিবাসীদের দেশীয় ও জাতীয় গানের সুরগুলিকে পরিশুদ্ধ করে অভিজাত রাগগোষ্ঠিভুক্ত করা। উত্তর ও দক্ষিণ-ভারতের দেশীয় ও জাতীয় সুরগুলি এই সময় সংস্কৃত হয়ে অভিজাত রাগতালিকায় স্থান পেল বটে, কিন্তু তাই বলে এই তালিকায় উত্তর ও দক্ষিণ এই ধরনের কোন চিহ্ন রইল না, বরং সবগুলিই অথও ভারতের রাগ বলে গণ্য হতে লাগলো।

প্রখ্যাত তামিল নাটক ‘শিল্পাদিকরম’-এ দক্ষিণ-ভারতের প্রাচীন সংগীতের উল্লেখ আছে। এতে কটু (ক্রত), আসাই (লয়), তুকু (গুরু), অলবু (প্ৰত) এবং চীর (অনুকৃত) প্রভৃতি কাল বা তালের পরিচয় আছে। তামিল সাহিত্য প্রধানত ইয়াল, ইসাই ও নাটকম এই তিনভাগে বিভক্ত এবং ষড়জাদি সাতটি লৌকিক স্বরের নাম কুরাল, তুতাম, কৈকলাই, উলাই, ইলাই, বিলারি ও তায়ম। উত্তর ভারতীয় ষড়জাদি সাতস্বর থেকে এরা নামে পৃথক, কিন্তু প্রয়োগ পদ্ধতি পৃথক ছিল না।

চালুক্য রাজাদের রাজত্বকালে লেখা রাজা সোমেশ্বর-এর ‘মানসোল্লাস’ গ্রন্থে (১১৩১ খৃঃ) সংগীত সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা আছে। এই গ্রন্থে আলোচিত গীতবিনোদ (গীতাব্যায়) ও বাণবিনোদ (বাণ্যাব্যায়) শাস্ত্রদেবের ‘সংগীত সময় সার’ (খৃঃ ৯ম থেকে ১১শ শতাব্দীর মধ্যে লেখা) এবং শাস্ত্রদেবের ‘সংগীত-রত্নাকর’ গ্রন্থের আলোচিত গীত ও বাণ অধ্যায়েরই অনুরূপ। স্মরণ্য দেখা যায় ত্রয়োদশ শতাব্দী পর্যন্ত উত্তর ও দক্ষিণ ভারতে গীতি, রাগ ও বাণের অভিজাতরূপ, গতি ও বিকাশ প্রায় এক ধরনেরই ছিল।

এই সময় আমরা পাই সংগীতশাস্ত্রী শাস্ত্রদেবকে (১২১০—৪৭ খৃঃ)। শাস্ত্রদেব দেবগিরি রাজ্যের যাদব বংশীয় রাজসভায় প্রধান সংগীতাচার্য ছিলেন। এই সময় মারাঠা সাম্রাজ্য দক্ষিণে কাবেরী নদী পর্যন্ত বিস্তৃত ছিল। এই জগুই অসুস্থমান করা চলে যে শাস্ত্রদেব দক্ষিণ ও উত্তর ভারত—এই দুই অঞ্চলের সংগীত ধারারই সংস্পর্শে আসেন। তাঁর রচিত গ্রন্থ ‘সংগীত-রত্নাকর’ পাঠ করলে সেই কথাই মনে হবে। তবে তিনি দু’টি ধারার কোনও পার্থক্য নির্দেশ করেননি।

উত্তর ভারতীয় (হিন্দুস্থানী) এবং দক্ষিণ-ভারতীয় (কর্ণাটক)—এই দুই নামে ভারতীয় সংগীত পৃথকভাবে চিহ্নিত হয় শাস্ত্রদেবের প্রায় ১০০ বছর পরে। তখন খিলজী সুলতানেরা দিল্লীর মসনদে সমাসীন। এইসময় চালুক্যরাজ হরিপালের

লেখা ‘সংগীত-স্বধাকর’ গ্রন্থে এই দুটি পৃথক নাম দেখতে পাওয়া যায়। গ্রন্থটি ১৩০৯ থেকে ১৩১২ খৃষ্টাব্দের মধ্যে লেখা।

চতুর্দশ-পঞ্চদশ শতাব্দী থেকে উত্তর ভারতের সংগীতে পারস্যীক সংগীতের অল্পপ্রবেশ ঘটতে শুরু করে এবং তার ফলে ভারতীয় সংগীতের মূল গায়ন পদ্ধতির পরিবর্তন সূচিত হয়। তথাপি অনেকের মতে, এই সময়েও দক্ষিণ ও উত্তর সংগীতের এই দুটি স্পষ্ট ও পৃথক ধারার উৎপত্তি হয়নি। চতুর্দশ শতাব্দীতে মাধব বিহার্য্য প্রবর্তিত ১৫টি ‘মেল রাগ’ তথা জনক রাগ এবং ৫০টি জন্ম রাগ ভারতীয় সংগীতে বৈশিষ্ট্য সৃষ্টি করলেও তার ফলে ভারতের অঞ্চল সংগীত ধারার মধ্যে ব্যাবধান সৃষ্টি হয়নি। তাই কারও কারও মতে যখন মাধব বিহার্য্যের জনক ও জন্ম রাগগুলির ওপর ভিত্তি করে পণ্ডিত রামামাতা ২০টি জনক মেল ও ৬০টি জন্মরাগ এবং সোমনাথ ২৩টি মেল রাগ ও ৭৭টি জন্ম রাগ সৃষ্টি করেন তখন থেকেই পার্থক্যের লক্ষণ সূচিত হয়। তারপর ১৭শ শতাব্দীতে বেকটমশী যখন ৭২টি মেল রাগ তথা মেল কর্তার প্রচলন করেন তখন থেকে বলতে গেলে উত্তর ও দক্ষিণ—দুটি ধারা স্পষ্ট হয়।

কিন্তু এই পার্থক্যও বৈচিত্র্যের জন্ম পার্থক্য। কারণ স্বর, তাল একটু হাকা এবং দ্রুত, কি ছোট তান দিয়ে স্বরের বিস্তার, এমন কি রাগ-রাগিণীর নামের পার্থক্য থাকা সত্ত্বেও উত্তর ও দক্ষিণ ভারতীয় সংগীতের মধ্যে ঐক্যসূত্র বর্তমান, কারণ উভয় সংগীতেরই ভিত্তি এক।

### সংগীতের প্রবহমান ধারা

ভারতীয় সংগীতের ভিত্তি বৈদিক যুগেই রচিত হয়েছিল; যদিও একথা অনস্বীকার্য যে, সুপ্রাচীন আদিম লোকসংগীতের ধারা ও অনুশীলন সকল দেশেই বিद्यমান ছিল। তাব পর থেকে নানা উত্থান পতনের মধ্য দিয়ে ভারতীয় সংগীতেব ধারা প্রবাহিত হয়েছে। বিভিন্ন হিন্দু রাজা সংগীতের পৃষ্ঠপোষকতা করেছেন। এঁদের মধ্যে কোনও কোনও নরপতি নিজেরাই সংগীতে পারদর্শী ছিলেন। দৃষ্টান্ত স্বরূপ নাম করা যেতে পারে সমুদ্রগুপ্ত (৩৩০—৩৭৫ খৃষ্টাব্দ)। সাহিত্যিক, কবি শাস্ত্রজ্ঞ এবং সংগীতানুগামী হিসাবে তিনি অসামান্য খ্যাতি লাভ করেছিলেন। হরিশ্বেণ রচিত ‘এলাহাবাদ-প্রশস্তি’তে তাঁকে ‘কবিরাজ’ বলে অভিহিত করা হয়েছে। তাঁর নামাঙ্কিত বহু মুদ্রায় তাঁর বীণা বাদনরত মূর্তি আছে।

সমুদ্রগুপ্তের পরে আর একজন বিজ্ঞানসাহী নরপতি হর্ষবর্দ্ধন (৬০৬—৬৪৭

খৃষ্টাব্দ)। তাঁর অর্থ ও অমূল্যহপুষ্ঠ নালন্দা যেমন এশিয়ার বৃহত্তম বিদ্যাচর্চার কেন্দ্র-রূপে প্রসিদ্ধি লাভ করেছিল তেমনি তাঁর পৃষ্ঠপোষকতায় সংগীতেরও যথেষ্ট উন্নতি ও প্রসার ঘটেছিল। হর্ষবর্দ্ধন নাট্যকার ও সংগীতজ্ঞ ছিলেন।

প্রতিহার বংশের অগ্রতম শ্রেষ্ঠ নরপতি ভোজের পুত্র মহেন্দ্র পালের রাজত্ব কালে (৮৮৫—১১০ খৃষ্টাব্দে) শিল্পী, সংগীত, সাহিত্যের যথেষ্ট প্রসার ঘটেছিল। ‘কপূর মঞ্জরী’ নাটকের রচয়িতা রাজশেখর মহেন্দ্র পালেরই সভাসদ ছিলেন।

সপ্তম শতাব্দী থেকেই ভারতে মুসলমানদের আক্রমণ শুরু হয়, সুলতান মামুদ ভারত আক্রমণ করেন একাদশ শতাব্দীর প্রারম্ভে। দ্বাদশ শতাব্দীর শেষের দিকে মহম্মদ ঘোরী দিল্লীর সিংহাসন অধিকার করেন এবং এই সময় থেকেই মুসলমান যুগের শুরু, এই দ্বাদশ শতাব্দীতে আমরা জয় সিংহ, সোমেশ্বর, নাগদেব, পরমর্দী, জগদেকমল্ল, হরিপাল, সোমরাজ প্রভৃতি সংগীতজ্ঞের নাম পাই। এঁরা সবাই প্রাচীন ভারতীয় সংগীতেরই অর্থাৎ মার্গ এবং প্রবন্ধ সংগীতের চর্চা করেছেন। প্রাচীন সংগীতের স্বর্ণযুগের অবসান এই দ্বাদশ শতাব্দীতেই ঘটে। ত্রয়োদশ শতাব্দীতে ভারতীয় সংগীতে আবার নূতন করে জয়যাত্রা শুরু হয়।

মুসলমান রাজশক্তি উত্তরভারতে যত সহজে প্রাতিষ্ঠা লাভ করেছিল দক্ষিণ ভারতে তা পারেনি। এঁদের রাজধানী ছিল উত্তর ভারতে এবং সমগ্র দক্ষিণ ভারত তাঁরা কোন দিনই জয় করতে পারেননি। প্রবল পরাক্রান্ত মোগল সম্রাট ঔরঙ্গজেব দক্ষিণভারত জয় করতে গিয়ে নিজের জীবনের অবসান ঘটান।

উত্তর ভারতে মুসলমান রাজশক্তির স্ফূট প্রতীকী হওয়ার ফলে হিন্দু-মুসলমান সংস্কৃতির সমন্বয় ঘটেছিল। মুসলমান বাদশাহদের রাজসভায় হিন্দু-মুসলমান উভয় শ্রেণীর গুণী ব্যক্তিরাই স্থানলাভ করেছিলেন। সংস্কৃতির বিভিন্ন দিকের মত ভারতীয় সংগীতের সৈন্ধ আরব ও পারস্যের সংগীতেরও মিশ্রণ ঘটেছিল। তার ফলে উত্তর ভারতের সংগীত ধারা নূতন পথে প্রবাহিত হচ্ছিল। এই সংস্কৃতি সমন্বয়ের যুগেও, এমনকি তার পরবর্তী কালেও দেখা যায়, খাটী ভারতীয় সংগীতের ঐতিহ্যকে অঙ্গুল রাখবার লোকের অভাব হয়নি। পঞ্চদশ ষোড়শ শতকে বৃন্দাবনের সংগীত চর্চাই তার প্রমাণ। পরবর্তী কালে প্রাচীন ধারা একেবারে লুপ্ত হয়ে না গেলেও মুসলমান যুগ থেকে যে পরিবর্তন সূচিত হয়েছিল— তা চলতে থাকে এবং নূতন নূতন সংগীত ধারার সৃষ্টি হয়। এই পরিবর্তনের ধারাতেই আমরা যেমন পেয়েছি ঋপদ এবং খেয়াল, তেমনি পেয়েছি রূহরী, টপ্পা প্রভৃতি।

## প্রথম অধ্যায়

### উৎস থেকে ক্রমবিকাশের পথে

ভারতীয় সংগীতের জয় যাত্রা শুরু বৈদিক যুগ থেকে। এই বৈদিক যুগের আরম্ভ ঋকবেদ থেকে। অগ্ন্যগ্নি বেদের মত ঋক্ বেদেরও ‘সংহিতা’ ভাগ আছে। সংহিতা অংশ ছন্দ বা কবিতার আকারে লেখা, অগ্নি, ইন্দ্র, বায়ু, বরুণ, সোম, বিশ্বামিত্র, ব্যাসদেব, অত্রি, ভরদ্বাজ, বশিষ্ঠ প্রভৃতি দেবতা ও ঋষিদের স্তুতিবাচক। এই মন্ত্রগুলিই প্রকৃত পক্ষে ‘ঋক’। এই ঋকগুলি সুর সহযোগে গাওয়া হ’ত।

#### ভারতীয় সঙ্গীতের উৎস—সামগান

পূর্বার্চীক, আরণ্যক সংহিতা ও উত্তরার্চীক—এই তিনটি নিয়ে সামবেদের পাঠ-ভাগ গঠিত। গ্রামগেয়, অরণ্যগেয়, উহ এবং উহ—এই চারটি গানভাগকে নিয়ে সামবেদের সংগীতাংশ গঠিত।

‘সাম’ শব্দের অর্থ সুর অথবা সুরমিষ্ট স্বর। ঋক্ ছন্দের ওপর ঐ সুর সংযোজিত হয় এবং তা থেকেই সামগানের বিকাশ। ‘সাম’ অর্থ তাই স্বরযুক্ত ঋক্ এবং স্বরযুক্ত ঋক বা সামের সমষ্টিই সাম বেদ। এই সামবেদই ভারতীয় সংগীতের উৎস—একথা সংগীত-ঐতিহাসিকগণ বলেন। এই সাম গান থেকেই-সংগীতের ধারা অব্যাহত ভাবে চলে আসছে।

#### বৈদিকোত্তর যুগের সংগীত

আনুমানিক খৃঃ পূঃ ৬০০ থেকে খৃঃ পূঃ ৫০০-এর মধ্যে বৈদিকোত্তর যুগের প্রারম্ভ। তখন আর্যরা ক্রমশ ভারতের বৃক্ ছাড়িয়ে পড়ছিলেন এবং গ’ড়ে তুলছিলেন নতুন নতুন জনপদ, স্রষ্টা হচ্ছিল নতুন নতুন রাজবংশ, সভ্যতা ও সংস্কৃতির ধারার মধ্যে নতুন ভাবে পরিবর্তন দেখা যাচ্ছিল।

এই নতুন ভাঙাগড়ার মধ্যে ভারতীয় সংগীত অক্ষুণ্ণ থাকলেও রূপে বা গঠনে ও বিকাশে নতুন পরিবর্তন এলো। এর ফলে আমরা দেখতে পাই মার্গ সংগীতের স্রষ্টা ও বিকাশ। এই যুগে সামগান সীমাবদ্ধ ছিল ‘সামগ’ ও ‘যাগবিলাসী’ ব্রাহ্মণ বা ঋষিকদের মধ্যে। এ ছাড়া শ্রুতিবচন, আগীর্ষচন, অভিনেত্র, উৎসব প্রভৃতি অমুঠানে সামগানের প্রচলন ছিল। তারই পাশাপাশি নতুন ধারায় প্রবর্তিত আত্মদায়িক ও নিশ্চেষ্টমূলক মার্গসংগীতের প্রচলন হ’তে শুরু করে।

সামগানের স্রষ্টা যেমন ঋক্ ও প্রথমাদি স্বরের সমবেত সৃষ্টি থেকে, মার্গ

সংগীতও তেমনি সাহিত্যের সংগে লৌকিক ষড়জাদি স্বরের সমাবেশ থেকে সৃষ্টি হয়েছে। কিন্তু সামগানের মতই মার্গসংগীত সাধারণ লোকের মধ্যে প্রচলিত ছিল না; কারণ বৈদিক সাহিত্যে সাধারণের অধিকার ছিল না এবং মার্গ সংগীতের স্বরের যে বাঁধন ছিল তাতে নৈপুণ্য লাভ করা সকলের পক্ষে সম্ভব ছিল না। তাই আমরা বৈদিকোত্তর যুগেই সাম গান ও মার্গসংগীতের পাশে আর এক শ্রেণীর সংগীত দেখতে পাই এর নাম দেশী সংগীত। অহোবলের ‘সংগীত পারিজাত’ গ্রন্থে বলা হয়েছে—“মার্গ দেশীয় ভেদেই ধ্বনি সংগীত মূচ্যতে।” অর্থাৎ সংগীত দুইরকমের : মার্গ ও দেশী—এই দু’শ্রেণীর সংগীতকেই স্বধনায়ক বলা হয়েছে—

“তদেদীয় মিতি প্রাহঃ সংগীতং দেশভেদতঃ।

তদ্ব্যয়ং স্বস্বরন্তানৈরুপেতং স্বধনায়কম্॥”

অর্থাৎ দেশভেদে সংগীত পদ্ধতিও বিভিন্ন। তাই এই সংগীতকে দেশী সংগীত বলে। এই দু’রকমের ( মার্গ ও দেশী ) স্বস্বরে গীত হ’লে স্বধনায়ক হয়। দেশী সংগীত দেশ, কাল, পাত্র ভেদে বিভিন্ন প্রকারে গাওয়া হ’ত। মার্গ এবং দেশী এই দু’ শ্রেণীর সংগীতের মধ্যে পার্থক্য এই যে, মার্গ সংগীত আলাপ, তান, লয়, মুচ্ছনা প্রভৃতি অলংকারের সমাবেশে সুসমৃদ্ধ এবং তার ধারাবাহিকতা অক্ষুণ্ণ—অন্যদিকে দেশী সংগীতে এ সবেরই অভাব।

### গান্ধার্ব ও মার্গ সংগীত

‘গান্ধার্ব’ এবং ‘মার্গ’—এই দুটি শব্দ নিয়ে কেউ কেউ বিভ্রান্তি সৃষ্টি করার চেষ্টা করেছেন। কিন্তু প্রকৃতপক্ষে এ বিভ্রান্তির কোন কারণ নেই। বৈদিকোত্তর যুগের মার্গ সংগীতই প্রকৃতপক্ষে গান্ধার্ব সংগীত। গান্ধার্ব দেশের অধিবাসী সঙ্গীতকুশলী গান্ধার্বরাই প্রকৃতপক্ষে মার্গ সংগীতের স্রষ্টা। পূর্বে গান্ধার্ব বলে’ যে অঞ্চল অভিহিত ছিল তার প্রায় সবটাই আফগানিস্তানের পূর্বে অবস্থিত এবং অবিভক্ত ভারতবর্ষের অন্তর্ভুক্ত ছিল। গান্ধার্বের ভৌগোলিক অবস্থিতি সম্পর্কে বায়ুপুরাণে এইরূপ আছে :—

গান্ধার্ব বিষয়ে সিদ্ধে

ভয়োঃ পূর্ধ্যৈ মহাশ্বনোঃ

১। নাট্যশাস্ত্র রচয়িতা ভরত বলেছেন গান্ধার্বের প্রিয় বলে বৈদিকোত্তর মার্গ-সংগীত গান্ধার্ব নামে পরিচিত হয়। এই গান দেবতাদের কন্যাণ্ড ঐতিহ্যিক ছিল—“অত্যাধমিষ্টং দেবাণাং তথা ঐতিহ্যিকং পুনঃ” ( ২৮১ )

তক্ষশ দিক্সু বিখ্যাতা

রম্যা তক্ষশীলা পুরী

পুঙ্করশ্রাপি বীরশ্র বিখ্যাতা

পুঙ্করাবতী ॥

এ থেকে বোঝা যায় দু'টি বিখ্যাত নগরীকে ধারণ করত প্রাচীন গান্ধার—  
একটি তক্ষশীলা এবং অপরটি পুঙ্করাবতী বা পুঙ্কলাবতী। তক্ষশীলা অবস্থিত পশ্চিম  
পাকিস্তানের রাওয়ালপিণ্ডি জেলায় ; আর ব্রিটিশ আমলের উত্তর-পশ্চিম সীমান্ত  
প্রদেশের এবং বর্তমান পশ্চিম পাকিস্তানের পেশোয়ার জেলায় অবস্থিত  
পুঙ্করাবতী। বর্তমানে এর নাম হয়েছে চারসাদা।

উপরোক্ত গান্ধারের অধিবাসী গান্ধর্বদেব প্রবর্তিত 'ত্রৌর্ধত্রিক' বিজ্ঞাই সে যুগে  
ছিল গান্ধর্ব তথা বৈদিকোক্তর মার্গ সংগীত। গান্ধর্ব সামগ্যনোক্তর, অথচ এই গান  
সামগানের গুণ ও প্রকৃতিধর্ম সংগীত। ভারত নাট্যশাস্ত্রের ২৮শ অধ্যায়ে গান্ধর্ব  
গানের পরিচয় প্রসঙ্গে বলেছেন—

“যন্তুতদ্বীগতং প্রোক্তং নানাভোক্ত সমাশ্রয়ম্।

গান্ধর্বমিতি বিজ্ঞেয়ং স্বরতালপদাশ্রয়ম্ ॥”

এখানে 'তদ্বী' শব্দে বীণা বোঝাচ্ছে। নানা আভোক্ত বলতে বীণাদি তদ্বী-  
বাভষন্ত, হৃষির বা বাঁশী, ঘন ও মুরজাদি অনবন্ধ। অর্থাৎ বীণাদি বাদ্যযন্ত্রের  
সহযোগে স্বর, তাল ও পদযুক্ত সংগীতের নাম গান্ধর্ব :

“গান্ধর্বং ত্রিবিধং বিজ্ঞাৎ স্বরতালপদাত্মকম্”।

ত্রিবিধশ্রাপি বক্ষ্যামি লক্ষণং চৈব কর্মভি : ॥

স্বর, তাল, পদের সমবেত রূপ যে গান্ধর্ব সেগুলির পরিচয়ও দিয়েছেন ভারত।  
তিনি স্বরের পরিচয় দিয়েছেন তার অপরিহার্য আঙ্গিক উপাদানগুলি নিয়ে।  
তাই তিনি 'স্বর' প্রসঙ্গে ষড়জাদি সাত স্বর, তাদের অন্তর্বর্তী হৃক্ষস্বর হিসেবে শ্রুতি,  
গ্রাম, মুচ্ছনা, স্থান, সাধারণ, আঠার জাতিরাগ, অলংকার, ধাতু, বর্ণ, গীত ও বীণা  
প্রভৃতির নামোল্লেখ করেছেন।

গান্ধর্বগানের আঙ্গিক উপাদানগুলিকে বিশ্লেষণ করলে দেখা যায় তাতে  
রয়েছে—

স্বর—স্বর, শ্রুতি, গ্রাম, মুচ্ছনা, স্থান, সাধারণ, আঠার জাতি ( জাতি রাগ ),  
চার বর্ণ, অলংকার, ধাতু ও গীত।

**ভাল**—আবাপ, নিজাম, বিক্ষেপ, প্রবেশক বা প্রবেশ, শয্যা, ভাল, সঙ্গীপাত,  
পরিবর্ত, বস্ত্র, মাত্রা, বিদারী, অঙ্গুলী, যতি, প্রকরণ, গীত, অবয়ব,  
মার্গ, পাদ, ভাগ, পাণি প্রভৃতি ।

**পদ**—বাজন, স্বর, বর্ণ, সন্ধি, বিভক্তি, আখ্যাত, উপসর্গ, নিপাত, তদ্ধিত, ছন্দ,  
যুক্ত, জাতি প্রভৃতি ।

গান্ধর্বগানের যে উপাদান স্বর, ভাল, পদ এবং তাদের মধ্যে স্বর সামান্যভাবে  
শ্রুতি ও গ্রামাদির বোধক হলেও তার নিজস্ব রূপ লৌকিক ষড়জাদি সাত স্বরকে  
নিয়ে গ'ড়ে উঠেছে ।

রামায়ণে কুশীলব যে গান গাইতেন সেটা গান্ধর্ব সংগীতই । সেই জন্তাই  
রামায়ণ রচয়িতা তাঁদের প্রশংসা করে বলেছেন - “মার্গবিধানসংপদা । গানং  
দ্বিবিধম্ । মার্গো দেশী চেতি । তত্র প্রাকৃতাবলম্বি গানং দেশী । সংস্কৃতাবলম্বি  
তু গানং মার্গ ।”

মহাভারতের সমাজেও গান্ধর্ব গানের প্রচলন ছিল । মহাভারতে গায়ক,  
নর্তক, বাদক, দেবদুন্দুভি, অম্বরগণের নৃত্য-গীত, গাথা গান, শঙ্খ, বেণু, মৃদঙ্গ,  
স্তুতি, স্তোম, ভাল, লয়, মুছ'না প্রভৃতির উল্লেখ আছে । তবে গান্ধর্বগানের কি  
রূপ ছিল তার সুনির্দিষ্ট বিবরণ পাওয়া যায় না । রামায়ণে সাংগীতিক রূপ ও  
ভাবের কিছু উল্লেখ আছে ।

‘সংগীত রত্নাকরে’র প্রবন্ধ অধ্যায়ে শার্দূদেব গান্ধর্বগানের যে পরিচয় দিয়েছেন  
তাতে গান্ধর্বগানের দু'টা শ্রেণীর কথা উল্লেখ আছে : মার্গ ও দেশী । গান্ধর্ব-  
গানের সূত্র নির্ধারণ করতে গিয়ে তিনি বলেছেন—“অনাদিকাল ধ'রে গুরু শিষ্য  
পরম্পরায় যে সংগীত গান্ধর্বরা অহুশীলন ও প্রচার করেছে এবং যা নিয়ত বা গ্রহ-  
অংশ-মুছ'নাদিযুক্ত, মোক্ষপ্রদী ও কল্যাণকর তাকেই গান্ধর্ব বলে । আর  
বাগ্গেয়কারেরা গ্রহ অংশাদি দশ লক্ষণযুক্ত ক'রে যে দেশীয় ও জাতীয় স্বর বা  
রাগগুলিকে অভিজাত শ্রেণীভুক্ত ক'রে নিয়েছিলেন তাদের দেশীয় সংগীত  
বলে ।”<sup>১</sup> প্রকৃতপক্ষে প্রাচীন গান্ধর্ব গানই পরবর্তী কালে পরিবর্তিত আকারে



এবং উপাদানে দেশী সংগীত রূপে আখ্যাত হয়। তাই দেশী শব্দ বলতে গ্রাম্য বা লোক সংগীত (Folk song) নয়—তা শাস্ত্রীয় গানেরই অংগীভূত।

শাক্তদেবের দ্বারা উল্লিখিত অনাদি সম্প্রদায় শব্দটির ব্যাখ্যার প্রয়োজন আছে। ‘অনাদি’ শব্দের আভিধানিক অর্থ আ-হীন, উৎপত্তি শূন্য, অর্থাৎ যা কিছু থেকে সৃষ্টি হয়নি এমন। কিন্তু এই অনাদি শব্দের অর্থ স্বয়ম্ভু ভগবান বা পরমেশ্বর অর্থাৎ আদি নেই ধার।

টীকাকার কল্লিনাথ বলেছেন—“গান্ধবং মার্গঃ। গানং তু দেশীত্যবগন্তব্যম্।” মার্গসংগীত বৈদিক সংগীতের মাল মশলা এবং রীতি নীতি নিয়ে রচিত। এই জন্য গান্ধব-কে বৈদিকত্বের কৌলিগ্য দান করা হয়। শাক্তদেবও এই জন্য ‘অনাদি সম্প্রদায়’ কথাটি গান্ধবের উদ্দেশ্যে ব্যবহার করেছেন। ‘অনাদিসম্প্রদায়’ সম্পর্কে কল্লিনাথ বলেছেন—“গান্ধবস্ত বৈদবদপৌরুষেয়ত্বমিতি স্মৃতিতং ভবতি” অর্থাৎ কল্লিনাথ ‘অনাদিসম্প্রদায়’-এর দ্বারা গান্ধব সংগীতের বেদের মতই অপৌরুষেয় স্মৃতিত হয়েছে বলে মনে করেন। টীকাকার সিংহ ভূপাল বলেছেন—“তস্ত গীতস্ত গান্ধবং গানমিতি ভেদবয়মুক্তং ভরতাদিভিঃ”—অর্থাৎ ভরত প্রভৃতিও গান্ধব গানের পার্থক্য কথ্য হোক বা লেখ্য কবেছেন। সিংহ ভূপাল ‘অনাদিসম্প্রদায়’ কথাটির অর্থ করেছেন এইভাবে—“গুরুশিষ্যপরম্পরয়া পবিজ্ঞানম্ তস্মাদেব নিয়তং গ্রহাংশমূর্ছনাদিনিয়মযুক্তম্; শ্রেয়স ঐহিকমুখ্যস্ত স্বর্গাপবর্গরূপস্ত চেতুঃ করণম্”। সিংহ ভূপালের এই উক্তি থেকে এটাই বোঝা যাচ্ছে যে গান্ধব বা যে গান গাইতেন তা তাঁরা নিজেবা সৃষ্টি কবেননি। সিংহভূপালের “অনাদিমাাত্রো যঃ সংপ্রদায়ো গুরুশিষ্য পরম্পরয়া পরিজ্ঞানম্, তস্মাদেব নিয়তং গ্রহাংশমূর্ছনাদিনিয়মযুক্তম্”—এই থেকে বোঝা যায় যে বৈদিকোক্ত মার্গ-সংগীত সাম-সংগীতের ( অর্থাৎ সামগান ) মালমশলা ও নিয়মকে ভিত্তি করে রচিত এবং সাম-সংগীত ও মার্গ-সংগীতের মধ্যে যোগ সূত্রের সন্ধান পাওয়া যায় গুরুশিষ্য পরম্পরায়ক্রমে বিধিবদ্ধ অমূলীন দ্বারা। তবে লোকপরম্পরায় কোন কিছু প্রবর্তিত এবং অমূলীন হলে পরবর্তী দ্বারায় আংশিক অথবা অধিক পরিবর্তন এবং পরিবর্ধন হয়ে থাকে। কিন্তু এর ফলে মূল বস্তুর বা মূল রূপের কোন পরিবর্তন ঘটে না। একথা মানতে হয় যে পরবর্তী মার্গ-সংগীতে যদি মেল, গ্রহ, অংশ, ত্রাস, মূর্ছনা প্রভৃতির ব্যবহারের উল্লেখ পাওয়া যায়, তবে মার্গ-সংগীতের আগের রূপ যে বৈদিক সাম-সংগীত তাতে এসকলের ব্যবহার ছিল একথা অসম্ভব বলে নেওয়া যায়।

মার্গ সংগীত বলতে কি বুঝায় সে সম্পর্কে বলতে গিয়ে অহোবল তাঁর 'সংগীত-পারিজাত' গ্রন্থে বলেছেন—

“মার্গাখ্যা সংগীতং ভরতায়া ব্রবীৎস্বয়ম ।

ব্রহ্মনোহধীত্যা ভরতঃ সংগীতং মার্গ সংজ্ঞি তৎ ।”

অপ্সরোভিষ্চ গন্ধর্বৈঃ শস্ত্রোন্ময়ে প্রযুক্তগান ॥

অর্থাৎ ভরতকে মার্গসংগীত শিক্ষা দিয়েছিলেন স্বয়ং ব্রহ্মা এবং ভরত আবার তা শিখিয়েছিলেন অপ্সরা ও গন্ধর্বদের—মহাদেবের নিকট পরিবেশন করবার জন্ত ।

মার্গ সংগীত সহস্র শতাব্দীর তাঁর 'সংগীত রত্নাকর'-এ লিখেছেন—

‘যো মার্গিতবিরিঞ্চাঠৈঃ প্রযুক্তো ভরতাদিভিঃ ।

দেবসঃ পুরতঃ শস্ত্রেনিয়তোইত্য়াদয়ঃপ্রদঃ ॥

‘মার্গ’ বলতে ‘পথ’ বুঝায়, আবার ‘অন্বেষণ’ও বুঝায় । এক্ষেত্রে মার্গ অর্থ ‘অন্বেষণ’ই ধরতে হবে এবং তা ধরলে এই শ্লোকের অর্থ দাঁড়ায় এইরূপ—বিরিঞ্চি অর্থাৎ ব্রহ্মাদি কর্তৃক যা ( চতুর্বেদ থেকে ) অন্বেষিত হ’য়ে ভরতাদি কর্তৃক মহাদেব এবং অপর দেবগণের সম্মুখে অভ্যাস উদ্দেশ্যে প্রযুক্ত হয়েছিল তা-ই মার্গ সংগীত । ‘মার্গ’ শব্দের অর্থ পথ ধরলে উপবোক্ত শ্লোকের অর্থ দাঁড়ায় এইরূপ—বিরিঞ্চি অর্থাৎ ব্রহ্মাদি দেবগণের প্রদর্শিত পথে ভরতাদির দ্বারা মহাদেব এবং অনুরূপ দেবগণের সম্মুখে যে সংগীত প্রযুক্ত হয়েছিল তা-ই মার্গ সংগীত । গান্ধর্ব বা গান্ধর্বগান রামায়ণ ও মহাভারতের সমাজে প্রচলিত ছিল । গান্ধর্ব যে ‘মার্গ’ নামেও প্রচলিত ছিল তার প্রমাণ রামায়ণের ‘মার্গবিধানসংপদা’ শব্দগুলি থেকেই পাওয়া যায় । বৈদিক সামগানের মত মার্গ-শব্দটি মঙ্গলবাচী ছিল; অর্থাৎ যে গান ছিল ছিল আত্মদায়িক, অধ্যাত্ম উন্নতিকারক, পবিত্র বা অপার্থিব তাকেই মার্গ বলা হ’ত । অবশ্য ‘মার্গ’ শব্দের অর্থ যে বৈদিক সংগীতের পরবর্তী গান্ধর্বের বিশেষ বোধক ‘যো মার্গিতো বিরিঞ্চাঠৈঃ’ এই শব্দগুলি থেকে তা বোঝা যায় । শতাব্দীর মতে মার্গিত বা অন্বেষিত অর্থাৎ চার বেদ থেকে সংগৃহীত গানই মার্গ: “সামবেদাদিদং গীতং সংজ্ঞাহ পিতামহঃ” । স্মার্ত যাজ্ঞবল্ক্যের অভিमत হ’ল—এই গান্ধর্বগান মুক্তির পথ দেখায় বলে মার্গ: “মোক্ষমার্গে স গচ্ছতি ।” গান্ধর্ব তথা মার্গগানের যুগেও সমাজে নৃত্য, গীত ও বাজ্য সহযোগে সংগীত বিকশিত ছিল ।

**পাণিনি ও পতঞ্জলির যুগের সংগীত**

পাণিনির যুগেও গান্ধর্ব সংগীতের বিকাশ আমরা দেখতে পাই । খৃঃ পূঃ পঞ্চম

শতকে পাণিনি তাঁর অষ্টাধ্যায়ী<sup>১</sup> ব্যাকরণ রচনা করেন। অষ্টাধ্যায়ীতে পাণিনি যে ভিক্ষু ও নটস্বত্রের কথা উল্লেখ করেছেন তা থেকেই বোঝা যায় যে সে যুগের সমাজে নাট্যাভিনয়ের ক্ষেত্রে নৃত্যগীতের প্রচলন ছিল।

খু: পু: তৃতীয়—দ্বিতীয় শতকে অষ্টাধ্যায়ীর ভাষ্যকার পতঞ্জলি তাঁর মহাভাষ্যে উল্লেখ করেছেন যে তাঁর সময়ে অভিনয়, মঞ্চ এবং নাটক অভিনয়ের ব্যবস্থা ছিল। ছিল। তিনি রঙ্গ, আরম্ভক, নট, গ্রন্থিক, শোভনিক প্রভৃতি শব্দের দ্বারা নাটক্যভিনয়ের কথাই ব্যক্ত করেছেন। এ ছাড়া সংগীতের উপাদান হিসাবে মৃদঙ্গ, পিঞ্চর বীণা, দুন্দুভি, প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন। তাঁর মহাভাষ্যে নৃত্য ও নর্তকীর কথাও রয়েছে।

### জাতকের যুগে গাঞ্জব গান

বুদ্ধদেবের পূর্বজন্মের ইতিহাস হ'ল জাতক। এই বৌদ্ধ জাতকগুলি রচিত বা সংকলিত হয় আনুমানিক খু: পু: তৃতীয় থেকে দ্বিতীয় শতাব্দীতে। জাতকগুলির সংখ্যা ৫৫০-এর অধিক। এর মধ্যে ১৫ খানি জাতকে নৃত্য, গীত, বাণ ও অভিনয় সম্পর্কে যে আলোচনা আছে তা থেকে সে যুগের সংগীতের পরিচয় পাওয়া যায়। যে জাতকগুলিতে নৃত্য, গীত, বাণ ও অভিনয় সম্পর্কে আলোচনা আছে সেগুলির নাম হ'ল—নৃত্য-জাতক, ভেবীবাদক-জাতক, বিশ্বম্ভর জাতক, কুশ-জাতক, অসদৃশ জাতক, সর্বদ্রংষ্ট্র-জাতক, গুণ্ডিল-জাতক, ভদ্রঘট জাতক, বীণাধ্বজা-জাতক, চুল্ল-প্রলোভন-জাতক, কাস্তিবাদি-জাতক, কাকবতী-জাতক, শঙ্খ-জাতক, মংস্ত্র-জাতক, বিহুরপণ্ডিত-জাতক। এগুলি থেকে জানা যায় যে জাতকের যুগে বীণার প্রচলন ছিল। ছ'একটি জাতকে গীত ও বাণের কিছুটা নির্দিষ্ট রূপের পরিচয় পাওয়া যায়, তবে রাগ রাগিণীর নির্দিষ্ট কোন রূপের পরিচয় জাতকে পাওয়া যায় না। একমাত্র মংস্ত্র-জাতকে 'মেঘ গীতি' এবং গুণ্ডিল-জাতকে উত্তম ও মধ্যম মুর্ছনা দুটির নামোল্লেখ পাওয়া যায়। এ থেকে অনুমান করা চলে যে জাতকের যুগে রাগ, রাগিণী অলঙ্কার, শ্রুতি, তাল, মুর্ছনা প্রভৃতির প্রচলন থাকাই সম্ভব।

বৌদ্ধ-জাতক এবং গাথাগুলির (খের গাথা ও থেরী গাথা) পর সংগীতের

১। পাণিনির সময় নিয়ে মতভেদ আছে। স্থার উইলসন হাটারের মতে পাণিনির সময় প্রায় ৩৫০ খু: পু: ; কিন্তু ম্যাকডোনেল তাঁর India's Past গ্রন্থে পাণিনির সময় নির্ধারণ করেছেন ৫০০ খু:। গোম্ভ স্ট্রুকারের মতে তিনি খু: পু: অষ্টম শতকে এবং ম্যাকসমুলার, ওয়েবারের মতে খু: পু: চতুর্থ শতকে জীবিত ছিলেন।

উপাদান পাওয়া যায় হীনযানী বৌদ্ধদের প্রামাণিক গ্রন্থ ‘মহাবস্তু’, ‘ললিতবিস্তার’, ‘লঙ্কাবতার সূত্র’ প্রভৃতি গ্রন্থে। ‘ললিতবিস্তারে’ নৃত্য, গীত, ‘বাস্তবজ্ঞের উল্লেখ থাকলেও তাদের নির্দিষ্ট কোন রূপের পরিচয় পাওয়া যায় না।

খৃষ্টীয় প্রথম শতাব্দী এবং দ্বিতীয় শতাব্দীতে ভারতীয় সংগীতের কি রূপ ছিল তা আমরা জানতে পারি যে দুটি গ্রন্থ থেকে তা হচ্ছে নারদ রচিত ‘শিক্ষা’ এবং ভরতের ‘নাট্যশাস্ত্র’। এই দুটি গ্রন্থ যদিও পুরোপুরি সংগীত সম্পর্কীয় গ্রন্থ নয় তথাপি ভারতীয় সংগীতের ক্রমবিকাশকে বুঝতে হ’লে উপরোক্ত গ্রন্থ দুটি অপরিহার্য।

নারদের ‘শিক্ষা’-র মূল আলোচ্য বিষয় বৈদিক ছন্দ। কিন্তু এই গ্রন্থে বৈদিক এবং লৌকিক সংগীতের মূলগত বিষয়গুলি নিয়ে আলোচনা করা হয়েছে। ভরতের ‘নাট্যশাস্ত্র’ মূলত নাট্যপ্রয়োগ সম্পর্কিত গ্রন্থ, কিন্তু নাটকে প্রযুক্ত গান সম্পর্কে আলোচনা করতে গিয়ে ভরত এই গ্রন্থে সে যুগের সংগীতের বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছেন। এঁদের গ্রন্থে যে গানের আলোচনা করা হয়েছে তা গান্ধর্ব গান।

ভরতের সময়ে অর্থাৎ খৃষ্টীয় দ্বিতীয় শতাব্দীতে ভারতীয় সংগীতের যথেষ্ট উন্নতি হয়েছিল। ভরত বিস্তারিত ভাবে এবং বৈজ্ঞানিক ভিত্তির ওপর দাঁড়িয়ে ভারতীয় সংগীত, নৃত্য এবং নাটকের আলোচনা করেছেন। ভরতের সময়ে গান্ধর্ব গানের গায়ন রীতি তিন শ্রেণীতে বিভক্ত হয়ে গিয়েছিল—ধর্মীয় স্থানের গান, রাজসভার গান, এবং নাটকের গান। ধর্মীয় স্থান অর্থাৎ মন্দিরে যে গান গীত হ’ত তা ছিল পবিত্র। রাজ সভার গান রাজদরবারের মধ্যেই সীমাবদ্ধ ছিল। নাট্য-সংগীত অভিনয়ের ক্ষেত্রে প্রযুক্ত হ’ত। ভরত এই নাট্য-সংগীত অবলম্বনেই সংগীতের আলোচনা করেছেন।

### নারদী শিক্ষা সংগীত

বৈদিক সামগানের প্রকৃত রূপ ও রীতিনীতি এবং সেই সঙ্গে লৌকিক, মার্গ ও দেশী সংগীতের সঙ্গে বৈদিকের সম্পর্ক এবং সে-সম্বন্ধে খুঁটিনাটি তথ্য জানতে হলে যে বইটি অপরিহার্য তার নাম ‘শিক্ষা’। এই ‘শিক্ষা’ গ্রন্থের রচয়িতা নারদ।<sup>১</sup> এর গ্রন্থ রচিত হয় খৃষ্টীয় প্রথম শতাব্দীতে।

‘শিক্ষা’ গ্রন্থে নারদ লিখেছেন যে, বেদে উচ্চ, নীচ, মধ্য তথা উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত স্বর তিনটি ব্যবহৃত হ’ত। এই স্বর তিনটি ছাড়াও সামগানের সাত

১। খৃষ্টীয় প্রথম শতাব্দী থেকে ষোড়শ-অষ্টাদশ পর্যন্ত আমরা চার জন নারদের নাম পাই। স্বক্বেদে ৩০টা মন্ত্রের রচয়িতা হিসাবে ও নারদের উল্লেখ আছে।

স্বর—প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মন্দ্র, অতিস্বাধ ও ক্রুই এবং লৌকিক সাত স্বর—বড় জ্ঞ স্ববত, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত ও নিবাদের পরিচয় দিয়েছেন। স্বর সংখ্যার তারতম্যে এবং প্রয়োগে গানগুলির বিচিত্র নাম হ'ত। যেমন আর্চিক, গাথিক, ( গাথা ), সামিক, স্বরাস্তর, ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ গান। আর্চিকগানে ষাক্ত একটা মাত্র স্বর, গাথিকে বা গাথায় দুটি, সামিকে তিনটি, স্বরাস্তরে চার, ঔড়বে পাঁচ, ষাড়বে ছয়, এবং সম্পূর্ণগানে সাতটি স্বর। কিন্তু ঐ সাতটি শ্রেণীর গান একই সময়ে সৃষ্ট হয়নি, ক্রমবিকাশের দ্বারা কে অবলম্বন ক'রে সাতটি শ্রেণীর পূর্ণবিকাশ হ'তে কয়েক শ' বছর লেগেছিল। মোটামুটি সাতটি যুগের অবদান সাত স্বর ও সাত শ্রেণীর গান। বর্তমানে প্রথম চারটি স্তর লুপ্ত হয়ে গেছে। শেষের ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ শ্রেণী আজও অতীতের স্মৃতি বহন করছে।

এর পরে নারদ পরিচয় দিয়েছেন স্বর-স্থানের। তিনি বলেছেন :

“উরঃ কণ্ঠঃ শিরশ্চৈব স্থানানিত্রীণি বাঙম্যে”

অর্থাৎ—উর, কণ্ঠ ও শির এই তিনটি স্থানে স্বর মন্দ্র, মধ্য, ও তার অথবা নীচ, মধ্য ও উচ্চরূপে প্রকাশ পায়। তিনি শাখাভেদে বৈদিক স্বরের প্রয়োগ সম্বন্ধে উল্লেখ ক'রে দেখিয়েছেন যে, বেদের প্রতিটি শাখা তাদের সামগানে পৃথক পৃথক প্রণালীতে সাত বা তার কম স্বরের সমাবেশ করতো।

‘শিক্ষা’ গ্রন্থের প্রথমে নারদ সামগানের প্রকৃত পরিচয় দান করেছেন। তারপর থেকে তিনি লৌকিক সংগীতের প্রসঙ্গ উত্থাপন করেছেন : ‘তান, রাগ, গ্রাম, মুছ'না, অলংকার—এই সব লৌকিক তথা মার্গ'ও দেবী সংগীতের অঙ্গভরণ, সেই সঙ্কে বৈদিক গানের লক্ষণ এবং স্বরূপ তিনি লৌকিক সংগীতের পাশে পাশে উল্লেখ ক'রে গেছেন।

স্বর, গ্রাম ও মুছ'নার পরিচয় দেবার সময় নারদ বলেছেন :

সপ্ত স্বরাস্তরো গ্রামা মুছ'নাস্তেকবিশংতিঃ ।

তানাএকোনপঞ্চাশদিত্যেতৎ স্বরমণ্ডলম্ ॥

“স্বর সাতটি, গ্রাম তিনটি, মুছ'না একুশটি ও একোনপঞ্চাশং তান আর এদের সমবেত রূপের নাম ‘স্বরমণ্ডল’।”<sup>১</sup> “সপ্ত স্বরাঃ” বলতে শিক্ষাকার নারদ প্রথমাদি সাত স্বরের কথা বোঝাননি, তাঁর মতে “বড় জ্ঞ স্ববতশ্চৈব গান্ধারো পঞ্চমস্তথা, পঞ্চমো ধৈবতশ্চৈব নিবাদঃ সপ্তমঃ স্বরঃ”। নারদ যে সময় ‘শিক্ষা’ রচনা করেন তার বহু আগে থেকেই বৈদিক সমাজে বেদগানের পাশাপাশি

১। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ, ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’, প্রথম খণ্ড, কলিকাতা (১৯২৩) পৃঃ ২১৭।

লৌকিক গান প্রচলিত ছিল এবং “তার সুস্পষ্ট নিদর্শন অরণ্যগেয়গান ও গ্রামগেয়গানের অঙ্কশীলন থেকে পাওয়া যায়।”<sup>১</sup>

তিনটি গ্রামের কথা নারদ বলেছেন—

ষড়্ভূমধ্যমগান্ধারস্বয়ো গ্রামাঃ প্রকীর্তিতাঃ ।

অর্থাৎ ষড়্ভূজ, মধ্যম এবং গান্ধার এই তিনটি গ্রাম। ‘শিক্ষা’র রচয়িতা নারদের সময়ে গান্ধার গ্রামের প্রচলন ছিল না। কিন্তু গান্ধার গ্রাম সম্পর্কে যে তিনি অবহিত ছিলেন তার পরিচয় আছে তাঁর গ্রন্থে।

শিক্ষাকার নারদ বৈদিক ও লৌকিক, এই দু’রকম গানের দশ রকম গুণের কথা বর্ণনা করেছেন। এই গুণগুলি হ’ল—রক্ত, পূর্ণ, অলংকৃত, প্রসন্ন, ব্যক্ত, বিক্রুত, শ্রদ্ধা, সম, সুকুমার ও মধুর। এই দশটি গুণযুক্ত হলে তান সার্থক হয়। গুণের সঙ্গে সঙ্গে গানের দোষ সম্পর্কেও নারদ বলেছেন। এই দোষগুলি হ’ল—শঙ্কিত, কম্পিত, কাকস্বরবৎ কর্কশ, অতি উচ্চ, তীক্ষ্ণ, বিরল ও ব্যাকুলিত। গায়কের এইসব দোষ থাকলে তার স্বর শ্রুতি মধুর হয় না।

তিনটি গ্রামের নাম ও মূর্ছনার পরিচয় প্রসঙ্গে শিক্ষাকার নারদ সাতটি লৌকিক স্বরের নাম করেছেন,

ষড়্শ্চ ঋষভশ্চৈব গান্ধারো মধ্যমস্তথা ।

পঞ্চমী ধৈবতশ্চৈব নিষাদঃ সপ্তমঃ স্বরঃ ॥

নারদ তাঁর ‘শিক্ষা’ গ্রন্থে সামস্বর ও সামগানের কিছু কিছু আলোচনা করেছেন বটে, তবে লৌকিক দেশী ও মাগ সংগীতের সব কিছুর পরিচয় দেবার দিকেই তাঁর বেশী প্রবণতা দেখা যায়। শিক্ষাকার নারদের সময়ে সমাজে লৌকিক গানের প্রচলন এবং সমাদর বৃদ্ধি পেয়েছিল। তখন বৈদিক গান ব্যক্তিক সামগ সম্প্রদায়ের মধ্যে সীমাবদ্ধ ছিল। সম্ভবতঃ এই জন্য তিনি লৌকিক সংগীত নিয়ে বেশী আলোচনা করেছেন। “দেশী সংগীতের প্রচলন বৈদিক যুগেও ছিল, সাম-গানের পাশে পাশে, যার সুস্পষ্ট প্রমাণ পরিচয় পাই বৈদিক অরণ্যগেয় গান ও গ্রামগেয় গানের মধ্যে। গ্রামগেয় গানই পরে সংস্কৃত ও পরিবর্তিত রূপ নিয়ে লৌকিক গান্ধর্বে ও গানে তথা মাগ সংগীতে ও দেশী সংগীতে পরিণত হয়েছে। সুতরাং একথাও সহজে অস্বীকার করা যায়, বৈদিক সাত স্বর প্রথমাদির সমসাময়িক লৌকিক সাত স্বর ষড়্ভূজাদির প্রচলন ছিল। তবে একথা ঠিক যে, উভয়ের মধ্যে কোন যোগসূত্র ছিল না; উভয়েই ছিল সমান্তরাল রেখার মত প্রসারিত।

নারদের কৃতিত্ব হল সেই যোগসূত্র রচনায় বা প্রতিষ্ঠায়। তিনি উভয়কেই গণ্য করেছিলেন সমগোত্রীয় হিসেবে। উভয়ের মধ্যে একটি মৈত্রী সম্পর্ক স্থাপন করে তিনি ভারতীয় ইতিহাসের অহুসঙ্কানী ক্ষেত্রকে চির-অব্যাহত রাখতে মনস্থ করেছিলেন। তাই বৈদিক ও লৌকিক এই দুই শ্রেণীর স্বরগুলির পরস্পরের মধ্যে প্রকাশ বা উচ্চারণ গত একটি সামঞ্জস্যের তিনি সন্ধান দিয়েছিলেন।”<sup>১</sup>

নারদ বৈদিক স্বর এবং লৌকিক স্বর—এ দুটির মধ্যে ধ্বনিগত ঐক্য দেখিয়ে সাত স্বরের বিকাশ এবং জন্মকাহিনী লিখেছেন। তাঁর মতে—“পশুপক্ষীদের ধ্বনির অস্তিত্ব স্বরের মধ্যে ষড়্জাদি সাত স্বরের বিকাশ রয়েছে।” তিনি আবার কণ্ঠ থেকে ষড়্জের, শির থেকে ঋষভের, নাক থেকে গান্ধারের, উরু থেকে মধ্যমের, উরু, শিব ও কণ্ঠ এই তিন স্থান থেকে পঞ্চমের, ললাট থেকে দৈবতের ও সর্বাঙ্গ থেকে নিষাদের উৎপত্তির কথা লিপিবদ্ধ করেছেন। নারদ সাতটি লৌকিক স্বরের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা ও ঋষিদের নাম করেছেন। যেমন ষড়্জ ও ঋষভের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা অগ্নি, গান্ধারের সোম বা চন্দ্র, মধ্যমের বিষ্ণু, পঞ্চমের নারদ এবং দৈবত ও নিষাদের ভৃগু। নারদ তাঁর শিক্ষায় শ্রুতি সম্পর্কেও আলোচনা করেছেন। তবে তাঁর গ্রন্থে মাত্র পাঁচটি শ্রুতির নাম পাওয়া যায়। এই পাঁচটি শ্রুতি হচ্ছে—‘দীপ্তা, অম্বতা, করুণা, মৃহ ও মধ্যা’। লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বরের শ্রুতি সম্বন্ধেও কোন কথা নারদ উল্লেখ করেননি।

## ভরতের নাট্যশাস্ত্রে সংগীত

খৃষ্টীয় শতকের গোড়ার দিকের নাট্য অহুষ্ঠানে সংগীত কি ভাবে ব্যবহার করা হ’ত তার স্পষ্ট পরিচয় পাওয়া যায় ভারতের<sup>২</sup> ‘নাট্যশাস্ত্র’ থেকে। ব্রহ্মভরত রচনা করেছিলেন আদি নাট্যবেদ ‘ব্রহ্মভরতম্’। পরবর্তী সংগীতশাস্ত্রীরা এই ব্রহ্মকেই ‘ক্রহিন ব্রহ্মা’ বলেছেন। এই ক্রহিন ব্রহ্মা রচিত আদি নাট্যশাস্ত্রের সার সংকলনই আচার্য ভরত প্রণীত নাট্যশাস্ত্র। ‘ব্রহ্মভরতম্’ গ্রন্থটিতে আর কোনও প্রাচীন ও প্রামাণিক নাট্যগ্রন্থের উল্লেখ নেই এবং এতে বিষয়বস্তুর আলোচনাও সংক্ষিপ্ত। এজন্য গ্রন্থখানিকে নাট্যশাস্ত্র সম্পর্কে সবচেয়ে প্রাচীন

১। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ—‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’, প্রথম খণ্ড, কলিকাতা (১৯৫৩), পৃ: ২৪৭

২। ভরত খৃষ্টীয় দ্বিতীয় শতাব্দীর গুপ্ত। ডাঃ রাঘবন ভরতের কাল নির্দিষ্ট করেছেন দ্বিতীয় খৃষ্ট পূর্বাব পর্যন্ত। ডাঃ কৃষ্ণমাণিক্যর, ডাঃ ভাণ্ডারকর, হরপ্রসাদ শাস্ত্রী নাট্যশাস্ত্র রচনার কাল নির্দেশ করেছেন—খৃ: পূ: থেকে ২য় শতাব্দী।

গ্রন্থ বলে মনে করেন অনেকেরই। “the book forms probably the earliest record of the science”—History of Classical Sanskrit Literature—Dr. Krishnamachari, ( P. 825 ). আচার্য ভরত রচিত নাট্যশাস্ত্র ‘ব্রহ্মভরতম্’-এর সার সংকলন এবং তাঁর স্বীকৃতি অমুসারে তাঁর গ্রন্থের মূল বিষয়, নাটকীয় নৃত্যগীত, ভাব ও রস পর্দায়ের আলোচনা করা হয়েছে তাঁর পূর্ববর্তী সংগীতশাস্ত্রীদের অমুসরণ করে। সুতরাং ভরত তৃতীয়, চতুর্থ বা পঞ্চম শতাব্দীর লোক হলেও তাঁর গ্রন্থ যে প্রাচীনতম নাট্যকলা ও নাট্য-গীতির পরিচয় বহন করছে সে বিষয়ে সন্দেহ নেই।

ভরতের আলোচনার মূল বিষয় নাট্য-বিজ্ঞান। নাটকের অঙ্গ হিসাবে তিনি সংগীতের বিস্তৃত আলোচনা করেছেন। সে দিক থেকে ‘নাট্যশাস্ত্রের’ সব অধ্যায়গুলিতেই সংগীতের কোমল-না-কোমল পরিচয় বর্তমান। তবে ২৮ থেকে ৩৩ শ অধ্যায়গুলিতে বিশেষ ভাবে নাট্য-সংগীত সম্পর্কে আলোচনা করা হয়েছে। সে যুগে গীত, বাণ্য এবং নৃত্য কিভাবে নাটকে প্রয়োগ করা হ’ত এবং সেই সংগীতের রূপের বিস্তৃত পরিচয় তিনি দিয়েছেন।

প্রকৃতপক্ষে বার হাজার শ্লোক নিয়ে আচার্য ভরতের ‘নাট্যশাস্ত্র’ সম্পূর্ণ ছিল। পরে মাত্র ছ’হাজার শ্লোক নিয়ে এই গ্রন্থ আত্মপ্রকাশ করে। এই গ্রন্থের দুটি সংস্করণ বর্তমান। অনেকে এই দুটি সংস্করণের দুটি নামকরণ করেছেন। বড় সংস্করণটির নাম ‘নাট্যবেদাগম’ এবং ছোট সংস্করণটির নাম ‘নাট্যশাস্ত্র’। ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে নাটকের অঙ্গ বা সহায়ক হিসাবে সংগীতের আলোচনা করেছেন। ভরত ‘নাট্যশাস্ত্রে’ সংগীতের যে আলোচনা করেছেন তা বেশ সুস্বচ্ছ এবং বিজ্ঞানসম্মত। ২৮শ থেকে ৩৩শ অধ্যায়গুলিতে ভরত জাতিগান, ধ্রুবাগীতি, আলোচনা প্রদক্ষে রাগ, ও গানের বর্ণ,<sup>১</sup> অসংকার, মুছনা, রাগ ও ভাব প্রভৃতির পরিচয় দিয়েছেন। কিন্তু লৌকিক উদাত্তাদি স্থান-স্বরগুলির সম্পর্কে কিছু বলেননি। তবে সম্ভবত ১১শ অধ্যায়ে পাঠ্যের প্রসঙ্গে স্থান-স্বরগুলির প্রকৃতি ও প্রয়োগের কথা তিনি আলোচনা করেছেন। ভরত উদাত্তাদি চার বর্ণের রসস্বুতির কথা উল্লেখ করেছেন। যথা,—স্বরিত ও উদাত্ত থেকে হান্স ও শৃঙ্গার রস, উদাত্ত ও কম্পিত থেকে বীর ও রৌদ্রের এবং অমুদাত্ত, স্বরিত এবং কম্পিত থেকে কল্প, বীতংস ও জ্ঞানরসের স্বুতি হয়।

১। ভরত ‘বর্ণ বলতে উদাত্ত, অমুদাত্ত, স্বরিত, ও কম্পিত এই চার বর্ণ বুঝিয়েছেন। জাতি রাগের বেলায় বর্ণ বলতে আবার তিনি আরোহী, অবরোহী, স্থায়ী ও সঞ্চারীরা কথা বলেছেন।



ভরত নাটকের দশরূপ বা দশটি বিভাগ প্রসঙ্গে জাতি, শ্রুতি এবং ষড়জ্ ও মধ্যম গ্রাম দুটির কথা উল্লেখ করেছেন। তাঁর মতে, “জাতি ও শ্রুতি যেমন গ্রাম সৃষ্টি করে তেমনি বিচিত্র রুতি কাব্যবন্ধ বা নাটক সৃষ্টি করে। ষড়জ্ ও মধ্যম গ্রাম দুটিতে যেমন সকল স্বরেরই সমাবেশ থাকে, তেমনি নাটক ও প্রকরণে সকল রুতি থাকে।”

প্রেক্ষাগৃহ এবং রঙ্গমঞ্চের বিস্তৃত বর্ণনা দিয়েছেন ভরত। কখন কোন গান হ’ত, কোন গানের সঙ্গে কি বাতায়ন বাজানো হ’ত, গায়ক ও বাদকেরা কোথায় কি ভাবে বসত, তার বিস্তৃত বর্ণনা ‘নাট্যশাস্ত্রে’ রয়েছে।

স্বনিকার বহির্ভাগে ও নৃত্যগীতের অহুষ্ঠানের কথা বলেছেন ভরত। বৈদিক যুগে যজ্ঞ অহুষ্ঠানের সময় যাগমণ্ডপের বাইরে ‘বহিস্পমানস্তোত্র’ নামে যে গান করার রীতি ছিল, কেউ কেউ বলেন যে, স্বনিকার বহির্ভাগের গান তারই অনুকরণ।

ভরতের নাট্যশাস্ত্রে গান্ধর্ব গানের পরিচয় পাওয়া যায়। ভরত বলেছেন, “বীণাদি বাতায়নের সহযোগে স্বর, তাল ও পদযুক্ত সংগীতের নাম গান্ধর্ব।” এই স্বর, তাল, ও পদযুক্ত গান্ধর্বে পদের অর্থ স্বর ও তালের বোধক বা অনুভাবক ‘বস্ত’ ও যা-কিছু অক্ষর সন্নিবদ্ধ তাই ‘পদ’ নামে অভিহিত। পদ দু’প্রকার—নিবদ্ধ এবং অনিবদ্ধ। নিবদ্ধ পদ তালযুক্ত। ধ্রুবা গানে নিবদ্ধ পদ ব্যবহৃত হ’ত। অনিবদ্ধ পদে অক্ষর ছন্দ ও যতি থাকে কিন্তু তাল থাকে না। অনিবদ্ধের অগ্র নাম ‘আলাপ’। তবে দু’প্রকার পদেই বেণু, বীণা, ঘন ও মৃদঙ্গাদি বাদ্যের সহযোগ থাকে। মোট কথা, ষড়জাদি সাতটি স্বর, তালযুক্ত নিবদ্ধ এবং তালহীন অনিবদ্ধ—এই সব মিলে হ’ল গান্ধর্বের সামগ্রিক রূপ।

স্বরগোষ্ঠীর মধ্যে ভরত তাঁর ‘নাট্যশাস্ত্রে’ ৭টি শুদ্ধ এবং এগারটি বিকৃত—এই আঠারটি জাতি রাগের পরিচয় দিয়েছেন। তাঁর মতে একটি জাতিরাগ বা কয়েকটি জাতিরাগের সঙ্গে মিশ্রিত হলে বিকৃত জাতির সৃষ্টি হয়। এই জাতি রাগশ্রেণীভুক্ত কি না এ বিষয়ে মতানৈক্য বর্তমান। তবে অনেকে এই জাতিকে আদিম ভারতীয় রাগ বলে স্বীকার করেছেন।

ভরত সংগীতের চার বর্ণের কথা বলেছেন। বর্ণের পরে তিনি অলংকার সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। ভরত বলেছেন “চন্দ্রহীন রাজি বা অলংকার বিহীন রমনী যেমন সৌন্দর্যহীন, তেমনি গানে অলংকার না থাকলে গান অসুন্দর বলে প্রতিভাত হয়।” প্রসঙ্গাদি, সম, বিন্দু, কম্পিত, কুহর—এমন বহু অলংকারের নাম ভরত উল্লেখ করেছেন।

স্বর সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে অলংকারের পরই ভারত 'ধাতু'-র উল্লেখ করেছেন। বিস্তার, করণ, আবিদ্ধ ও ব্যঞ্জন—এই চার প্রকার ধাতুর কথা তিনি বলেছেন। এই ধাতুগুলিকে তিনি বাচ্যব্ধের অপরিহার্য অঙ্গস্বরূপ বলেছেন। এই ধাতুর সংখ্যা মোট ৩৪টি।

স্বর প্রবাহের পর ভারত তাল বা তালশ্রেণীভুক্ত উপাদানের আলোচনা করেছেন। তাঁর মতে তাল দু'প্রকার—(১) সশব্দ:—শম্যা, তাল ধ্রুব ও সন্নিপাত (২) নিঃশব্দ:—আবাপ, নিক্রাম, বিক্ষেপ ও প্রবেশক।

'বস্তু' ও 'বিদারী' সম্বন্ধে আলোচনায় ভারত বলেছেন সব গীতের অংশ বা অবয়বের নাম 'বস্তু' আর গানের ও আলাপের ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র খণ্ড হচ্ছে 'বিদারী'।

পদের পরিচয় প্রসঙ্গে ভারত বলেছেন, যা-কিছু অক্ষর দিয়ে তৈরী তাই পদ। স্বর, ব্যঞ্জন, সন্ধি, বিভক্তি আখ্যাত, উপসর্গ, নিপাত, তদ্ধিত, ছন্দ, বৃত্ত, জাতি প্রভৃতি পদের উপাদান।

গান্ধর্বের স্বর হিসাবে ভারত নারদের মত লৌকিক ষড়জাদি সাত স্বর ও তাদের দশ লক্ষণের কথা বলেছেন। তবে পরবর্তী গ্রন্থকারদের মত স্বরের জাতি, কুল, বর্ণ, দেবতা, স্থান প্রভৃতির কথা বলেননি।

ভরতের মতে বাদী, সৈমবাদী, অনুবাদী ও বিবাদী শ্রুতি-সংখ্যার মাধ্যমে নির্ণয় করা উচিত। তিনি ষড়জ গ্রামের শ্রুতি বিভাগের পরিচয় দিয়েছেন। নূহ্না এবং তান সম্পর্কেও আলোচনা করেছেন। তিনি কিন্তু তানের আভিধানিক পরিচয় দেননি।

ভরত জাতি তথা জাতিরাগ নির্ণয়ের জন্য দশ-লক্ষণ স্বীকার করেছেন। এ থেকে অনেকে সিদ্ধান্ত করেন যে, ভারত কর্তৃক উল্লিখিত শুদ্ধ ও বিকৃত জাতিগুলি রঞ্জনা শক্তি ও লাভণ্য ণ্টগবিশিষ্ট রাগই। তিনি জাতিরাগে তিনটির বেশী অংশের কথা বলেছেন। ভরতের মতে—“গ্রহ বা অংশাদি যুক্ত জাতিরাগগুলি চিত্রা, আবৃত্তি দক্ষিণা—এই তিনটি বৃত্তির সহযোগে এবং মাগধী, অর্ধ মাগধী, সম্ভাবিতা ও পৃথুলা—এই চারিটি গীতির সঙ্গে প্রয়োগ করা হ'ত।

ভরত তাঁর 'নাট্যশাস্ত্রে' নিবদ্ধ গান সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা করেছেন। ছন্দক আসারিত, বর্ধমানক, ঋক্, পানিকা, গাথা, সাম বৈদিকোত্তর নিবদ্ধ গান। এগুলি বৈদিক গানের উপাদানেই তৈরী। ভারত বলেছেন যে, নাটকে ব্যবহারের জন্য বিবিধ ছন্দে, বৃত্তে, রসে ও ভাবে অল্পবিদ্ধ ঋকাদি অংগগুলির সে যুগে অহুশীলন করা হ'ত। ধ্রুব গান উত্তম, মধ্যম, অধম—এই তিনভাগে বিভক্ত। এই

গানের ভাষা সম্বন্ধে ভরত বলেছেন যে ধ্রুবায় শূরসেনী ভাষা প্রয়োগ করা হ'ত। দিব্যভাষা হিসেবে সংস্কৃতের সমাদর স্বভাবতই ছিল। তবে অর্ধ-সংস্কৃতই ছিল ছিল মাতৃষের উপযোগী।

ভরত নাট্য, গীত, বাণ্য ও নৃত্যের স্রষ্টা ছিলেন না। কিন্তু তাঁর 'নাট্যশাস্ত্রে' এ-সব বিষয় সম্পর্কে যে-তথ্য ও তত্ত্ব তিনি উল্লেখ করেছেন তা ঐতিহাসিকদের কাছে অনুল্য সম্পদ। কারণ "বৈদিক সাহিত্যের মাধ্যমে যেমন সামগানের রূপ ও বিকাশ সম্বন্ধে আমরা কিছুটা ধারণা করতে পারি, তেমনি ক্লাসিক্যাল যুগের গান্ধর্ব-সঙ্গীত যে বৈদিক সঙ্গীতের মালমসলা নিয়ে নতুন রূপে ও ভাবে গ'ড়ে উঠেছিল তার সকল কিছুর পরিচয় পাই মুনি ভরতের 'নাট্যশাস্ত্র' থেকে।"<sup>১</sup>

### নাট্যশাস্ত্রোক্তর কয়েকটি গ্রন্থ

ভরতের পর সংগীতশাস্ত্রী হিসাবে যাদের নাম পাওয়া যায় তাঁরা হলেন স্বাতী, কোহল, শাণ্ডিল্য, বিশ্বাখিল, বিশ্বাবহু, দুর্গাশক্তি, শাহুল, দত্তিল, নন্দিকেশ্বর, তুষ্ক, যাষ্টিক, মতঙ্গ প্রভৃতি। এঁরা খৃষ্টীয় দ্বিতীয় শতাব্দী থেকে খৃষ্টীয় পঞ্চম-সপ্তম শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ের সংগীতশাস্ত্রী। ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে উল্লেখ করেছেন যে ইন্দ্রধ্বজ মহোৎসব রূপ নাট্যাভিনয়ে তিনি স্বাতীকে ভাণ্ডাবাদক এবং নারদকে গায়ক হিসাবে নিযুক্ত করেছিলেন। কোহল 'সঙ্গীতমেরু' প্রমুখ গ্রন্থ রচনা করেন। তিনি ষড়জাতি সাত স্বর ও বাহ্যশক্তি প্রতির পক্ষপাতী ছিলেন। তিনি স্বর অবিনাশী ও অনন্ত—এই বিচার প্রসঙ্গে জাতিরাগ ও ভাষারাগের উল্লেখ করেছেন। ভরত যে জাতি বা জাতিরাগের কথা বলেছেন তার প্রচলন কোহলের সময় ছিল। তাছাড়া গ্রামরাগ ও ভাষাদিরাগের বিকাশও তাঁর সময়ে ঘটেছিল। জাতিরাগ, গ্রামরাগ ও ভাষাদিরাগের প্রকাশের সার্থকতা ও পরিপূষ্টির জন্ম মুছ'নার প্রয়োজন। কোহল বলেছেন রাগের লক্ষণ ও প্রকৃতি অনুসারে মুছ'নার প্রয়োগ দরকার।

রামায়ণ টীকাকার কুশীলব কর্তৃক গীত শুদ্ধ সাতটি জাতিরাগের অমুখ্যায়ী শাণ্ডিল্য অমুমোদিত সাতটি শুদ্ধ জাতির উল্লেখ করেছেন, কিন্তু বিকৃত কোন জাতি-রাগের কথা বলেননি। শাণ্ডিল্য ভরতের অমুগামী তা সত্ত্বেও বিকৃত জাতিরাগের কথা তাঁর প্রসঙ্গে যে উল্লিখিত হয়নি, তাব কারণ শাণ্ডিল্যের সংগীতগ্রন্থ অনেক আগেই লুপ্ত হয়ে গেছে। মহাভারতে যে বিশ্বাবহুর নাম পাওয়া যায় তিনি গান্ধর্বরাজ এবং তাঁর সংগীতের জ্ঞান ছিল। কিন্তু ভরত এবং নারদ বিশ্বাবহুর নাম

না করায় মনে হয় সংগীতশাস্ত্রী বিশ্বাবস্থ পরবর্তীকালের লোক। এই বিশ্বাবস্থ শ্রুতির ব্যাখ্যা করেছেন। এবং তিনি বলেছেন, যে স্বস্থ স্বরগুলি কানে শোনা যায় তাদের শ্রুতি বলে। শাহুল ও দীপ্তাদি পাঁচটি শ্রুতির অন্তর্গত বাইশটি শ্রুতির উল্লেখ করেছেন। শাহুল দেশজরাগগুলি সম্পর্কে সচেতন ছিলেন। তাঁর সময়ে গান্ধর্বের পরিবর্তে অভিজাত (মার্গ প্রকৃতি সম্পন্ন) দেশজরাগগুলির সামাজিক প্রচলন আরম্ভ হয়েছিল।

দত্তিল ভরতকে অনুসরণ করে নাট্যের উপযোগী গান্ধর্ব সংগীতেরই আলোচনা করেছেন।<sup>১</sup> ভরত যেমন স্বর-তাল-পদাত্মক গানকে গান্ধর্ব গান বলেছেন, দত্তিলও তেমনি বলেছেন পদের মধ্যস্থ স্বরসমূহ এবং তালের দ্বারা যে গান অবধানের সঙ্গে (মনঃসংযোগ এবং সেই অনুসারে একান্ত যত্ন ও অধ্যাবসায়) প্রযুক্ত হয়, তাকেই গান্ধর্ব বলে—

পদস্থস্বরসজ্জাতস্তালেন স্মৃতিতত্ত্বা।

প্রযুক্তচাবধানেন গান্ধর্বমভিধীয়তে ॥

দত্তিল উল্লেখ করেছেন যে, গান্ধর্ব গানকে যে উপাদানগুলি পরিপুষ্ট ও পূর্ণ করে সেগুলি হ'ল : শ্রুতি, স্বর, গ্রাম, মুচ্চনা, তান, স্থানযুক্ত, শুদ্ধ বা নির্গীত বাজ, সাধারণ জাতি, বর্ণ, অলঙ্কার ও রস। দত্তিলও বাইশটি শ্রুতির পক্ষপাতী, তবে তিনি শ্রুতিকে বলেছেন ধ্বনি। তিনি স্বরমণ্ডলের রূপ বর্ণনা করেছেন। বিকৃত স্বর হিসাবে দত্তিল ভরতের মত অন্তর গান্ধার ও কাকলী নিষাদের নাম উল্লেখ করেছেন।

ভরত ও মতঙ্গের মধ্যবর্তী সময়ে তুঙ্গর, ষষ্ঠিক, নন্দিকেশ্বর, দুর্গাশক্তি প্রভৃতি সংগীতগুণীদের আবির্ভাব ঘটেছিল। এঁদের গ্রন্থ না পাওয়ার ফলে আমাদের ধারণা হয় যে মতঙ্গই পুদনী রাগের সংগ্রাহক ও প্রবর্তক। মতঙ্গের 'বৃহদ্দেশী' প্রকৃতপক্ষে একখানি সংগ্রহ গ্রন্থ। মতঙ্গ তাঁর গ্রন্থে তাই বার বার পূর্ববর্তী সংগীতাচার্যদের কথা উল্লেখ করেছেন।

মতঙ্গ নিবন্ধ ও অনিবন্ধ ভেদে গানকে দু'ভাগে ভাগ করেছেন—“নিবন্ধচানিবন্ধঃ মার্গোহয়ং দ্বিবিধো মতঃ”। আলাপ হচ্ছে অনিবন্ধ এবং কথা, রাগ, তাল যুক্ত গান হল নিবন্ধ।

১। 'দত্তিলম্' গ্রন্থের মুখবন্ধে আছে—

(প্রণয় পরমেশাণং) ব্রহ্মাণ্ডাংশ্চ গুরুংস্তথা।

গান্ধর্বশাস্ত্রসংক্ষেপঃ সারতোহয়ং ময়োচ্যতে ॥

ভরতের মতামতবর্তী হয়ে মতঙ্গ<sup>১</sup> বাইশটি শ্রুতির পরিচয় দিয়েছেন। বাইশটি শ্রুতি ছাড়া ৬৬টি ও অনন্তশ্রুতির কথাও তিনি উল্লেখ করেছেন। মতঙ্গ স্বর, গ্রাম, মুছর্না, তান, বর্ণ প্রভৃতির বর্ণনা করেছেন 'বৃহদেদী' প্রধানত অভিজাত (দশলক্ষ যুক্ত) দেশী গানের সংগ্রহ ও পরিচিতি গ্রন্থ। এই গ্রন্থে আমরা নাট্যশাস্ত্রে উল্লিখিত স্তব্ধ ও বিরূত ১৮টি জাতি তথা জাতিরাগের পরিচয় পাই। দেশীগানের আলোচনা প্রসঙ্গে মতঙ্গ যে জাতিরাগের পরিচয় দিয়েছেন তার কারণ তিনি এই কথাই সবাইকে স্মরণ করিয়ে দিয়েছেন যে জাতিরাগই গ্রামরাগ এবং বিভিন্ন ভাষাদিও দেশী রাগের কারণ।

ভরত প্রমুখ সংগীতশাস্ত্রীরা রাগের উল্লেখ বা পরিচয় দিয়েছেন, কিন্তু তাঁরা কোন ব্যুৎপত্তিগত অর্থের কথা বলেননি। মতঙ্গ বলেছেন—

যোহসৌ ধনির্বিশেষস্ত স্বরবর্ণবিভূষিতঃ।

রঞ্জকো জনচিত্তানাং স চ রাগ উদাহৃতঃ ॥

\* \* \*

ইত্যেবং রাগশব্দস্ত ব্যুৎপত্তিরভিদীয়তে।

রঞ্জনাজ্জায়তে রাগো ব্যুৎপত্তিঃ সমুদাহৃতঃ ॥

স্বরবর্ণ (এবং ব্যঞ্জনবর্ণ)-যুক্ত যে ধনিতরঙ্গ মাহুয়ের মনে প্রীতি ও আনন্দের সঞ্চার করে তা-ই 'রাগ' নামে পরিচিত। স্বরসমূহের বিশিষ্ট রচনা যা মাহুয়ের চিত্তকে মুগ্ধ করে তাকেই রাগ বলে।

কল্লিনাথ বলেছেন যে, জাতি, গ্রামরাগ এবং ষড়বিধ রাগ গান্ধর্ব পর্যায়ের অন্তর্গত। প্রাচীন কালে যখন রাগরাগিণীর উদ্ভব হয়নি, তখনকার সংগীতের সংজ্ঞা ও ভেদাভেদ নিরূপিত হত জাতিকরণের দ্বারা। পরবর্তীকালে এই জাতিভেদকে ভিত্তি করেই গ্রাম রাগের উদ্ভব হয় : ষড়জ গ্রামের রাগ, মধ্যম গ্রামের রাগ ও গান্ধার গ্রামের রাগ। কালক্রমে এই তিনটি গ্রামের মধ্যে 'গান্ধার' লুপ্ত হয়ে গেল এবং গ্রাম-রাগগুলি রূপান্তরিত হ'ল রাগ-এ। এই রাগগুলিকে প্রাচীন গ্রামের ভিত্তিতে জাতিকরণ পদ্ধতিতে শ্রেণী বিভাগ করতে গিয়ে রাগ-রাগিণী পরিবারগুলির মধ্যে গোলমোগ পরিলক্ষিত হতে থাকলো এবং শেষ পর্যন্ত

১। মতঙ্গ কোন যুগের এ নিয়ে যথেষ্ট সতর্কতা আছে। রামায়ণ, মহাভারত, কালিদাসের রঘুবংশ প্রভৃতিতে মতঙ্গ মূনির উল্লেখ পাওয়া যায়। আমরা যার কথা আলোচনা করছি সেই সংগীতশাস্ত্রী মতঙ্গ মূনি 'বৃহদেদী' গ্রন্থের রচয়িতা। তিনি পঞ্চম থেকে সপ্তম শতাব্দীর কোন এক সময় জীবিত ছিলেন।

উত্তর ভারতে গৃহীত হ'ল দশ ঠাটের বনিয়াদ। অবশ্য এই দশ ঠাটের বনিয়াদ রচিত হয়েছে দক্ষিণ ভারতের বাহ্যন্তর মেল-এর অনুকরণেই।

## জাতিরাগ

বান্দীকির রামায়ণে (১৪৮-১০)<sup>১</sup> আমরা শুদ্ধ-সপ্ত জাতিগানের উল্লেখ পাই। কুলীলবের কণ্ঠে এই গান লীলায়িত হ'ত। রামায়ণের যুগে গান্ধর্ব হিসাবে জাতি-রাগ ও গ্রামরাগ গানের প্রচলন ছিল—একথা মনে করা যেতে পারে; কারণ 'বালকাণ্ডে' (চতুর্থ অধ্যায়) সাতটি শুদ্ধ জাতিগান ও 'হৃন্দর কাণ্ডে' (প্রথম অধ্যায়) "চরিতে কৈশিকাচার্ঘ্যৈরবতনিষেবতে" শ্লোকে 'কৈশিক' শব্দ কৈশিক রাগই প্রমাণ করে—'কৈশিক' রাগ বা গ্রাম রাগ। এর উল্লেখ 'মহাভারত,' 'হরিবংশ,' পুরাণাদি, নারদের 'শিক্ষা' এবং ভারতের 'নাট্যশাস্ত্র' প্রভৃতি গ্রন্থে রয়েছে। কৈশিক সম্পর্কে টীকাকার বলেছেন, "কৈশিকং গাননৃত্যবিজ্ঞা তদাচার্ঘ্যৈস্তদ্বন্ধ প্রভৃতি গন্ধর্বৈশ্চরিতে সেবিতৈ।" 'শিক্ষা'-র রচয়িতা নারদ বলেছেন কৈশিক গ্রামরাগটি ঋষি কশ্যপের উদ্ভাবিত—"কৈশিকং কশ্যপং প্রাহ"। সাতটি শুদ্ধ জাতি গান বা জাতিরাগ গানের তখন প্রচলন ছিল; বিকৃত জাতি বা জাতিগানের উল্লেখ সর্বপ্রথম পাই আমরা ভারতের 'নাট্যশাস্ত্রে'। জাতিরাগ ও গ্রাম রাগগুলি বড়জাদি সাতটি লৌকিক স্বর, মুর্ছনা, মল্লাদি তিন স্থান, তাল, লয় ও বিচিত্র রসে গান করা হ'ত।

শুদ্ধ-সপ্ত জাতি হ'ল ষাড়জী, আর্ষভী, গান্ধারী, মধ্যমা, পঞ্চমী, ধৈবতী, নৈষাদী (জাত্যো দ্বিবিধা শুদ্ধা বিকৃতাশ্চ তত্র শুদ্ধা ষড়জগ্রামে ষড়্জী আর্ষভী স ধৈবতী নিষাদবতী গান্ধারী মধ্যমা পঞ্চমী মধ্যম গ্রামে)। শুদ্ধজাতি বা জাতিরাগ-গুলিকে ষড়জ ও মধ্যম দুটি গ্রামের উল্লেখ করা হয়েছে। গান্ধারী, ও রক্তগান্ধারী, গান্ধারোদীচাষা, মধ্যমোদীচাষা, মধ্যমা, পঞ্চমী, গান্ধারপঞ্চমী, আঞ্জী, নন্দয়ন্তী, কর্মারবী বা কার্মারবী, ও কৈশিকী এই এগারটি বিকৃত জাতি মধ্যম গ্রামে লীলায়িত। সাতটি স্বরের নাম অনুসারে শুদ্ধ জাতি রাগগুলি ও বিকৃত জাতিরাগ

১। পাঠ্যে গেয়ে চ মধুরং প্রমানেত্তিভিরদ্বিতম্।

জাতিভিঃ সপ্তভির্ভুক্তং তন্ত্রীলয়সমবিতম্।

\*

\*

\*

তো তু গান্ধর্বতরুজো-স্থান-মুর্ছনকোবিদো।

জাতরো স্বরসম্পন্নো গান্ধর্ববিবরণিণো।

উভয় গ্রামেই বিকশিত। ভারত বড়জ ও মধ্যম দুটি গ্রাম যে স্বীকার করেছেন তার কারণ খৃষ্টীয় দ্বিতীয় শতাব্দীতে গান্ধার গ্রাম সম্পূর্ণ লোপ পেয়েছিল। ভারত বলেছেন একটি জাতিরাগ আর একটি বা কয়েকটি জাতিরাগের সঙ্গে মিশ্রিত হয়েই উপরোক্ত বিকৃত এগারোটি জাতি সৃষ্টি করে।

এখন প্রশ্ন হ'ল যে, রামায়ণের যুগে রক্তিজুনক ও অনুরণকযুক্ত সাতটি স্বর ছিল কিন্তু 'রাগ' ছিল কি—না। ভারতের 'নাট্যশাস্ত্রে' রাগ শব্দটির পাঁচবার উল্লেখ আছে। উপরোক্ত জাতি রাগ শ্রেণীভুক্ত কি—না এবিষয়ে মতভেদ থাকলেও ঐ জাতি যে ভারতীয় আদিম রাগ সে বিষয়ে সন্দেহ নেই।

বৃহদেদী রচয়িতা মতঙ্গ তাঁর গ্রন্থে ভবতের অনুসরণে বলেছেন, সকল রাগের কারণ বা বীজ জাতিরাগ ("জাতিসম্ভূতত্বাদ্ গ্রামবাগানামি")। দেশী রাগের আলোচনার মতঙ্গ যে জাতিবাগের পরিচয় দিয়েছেন, তার কারণ হচ্ছে সকলকে একথা মনে করিয়ে দেওয়া যে জাতি বাগই গ্রাম রাগ এবং বিভিন্ন ভাষাদি ও দেশী (ক্যাসিকাল) রাগের কারণ। 'জাতি' বলতে কি বোঝায় এ সম্পর্কে মতঙ্গ স্পষ্ট ধারণা দেবার চেষ্টা করেছেন। তিনি বলেছেন ঋতি, গ্রহ, স্বর (অলংকার বর্ণ) প্রভৃতি উপাদান নিয়ে যে স্বরসম্ভাব প্রকাশিত হয় তাকে জাতি বলে; যে স্বর সন্দর্ভের লীলায়িত গতি ও বিকাশ থেকে প্রত্যেকটি স্বরের—প্রত্যেকটি স্বর গঠনের বা রাগরূপের রস প্রতীতি হয় তাকে জাতি বলে; গান্ধর্ব ও দেশীরাগগুলি যে মূল রাগ থেকে জন্ম গ্রহণ করে তাকে জাতি বলে। সূতরাং রাগের মুছনা, বর্ণ, অলংকার প্রভৃতি সকল অঙ্গের বৈশিষ্ট্যই নির্ভর করে 'জনক' জাতির বৈশিষ্ট্যের উপর। জাতির বৈশিষ্ট্যের দিকে লক্ষ্য রেখেই সে যুগে রাগের গ্রহ, অংশ, তাস, অপতাস, সতাস, বিতাস, বাদী, সমবাদী, অনুবাদী, বিবাদী প্রভৃতি স্বরের প্রয়োগ নিরূপিত হ'ত।

জাতিগানে যে তালের প্রয়োগ করা হ'ত তাকে বলা হয়েছে মার্গতাল। এই মার্গতালে ক্রিয়া দু'প্রকার—সশব্দ ও নিঃশব্দ। নিঃশব্দ ক্রিয়ার হাতের সংকেত এবং আঙুলের সংকোচন বা প্রসারণ বুঝায়। এই নিঃশব্দ ক্রিয়া চার প্রকারের—আবাপ, নিশ্রাম, প্রক্ষেপ, প্রবেশক। করতলে আঘাত দ্বারা শব্দ ক'রে সশব্দ তালের প্রকাশ হয়। এই সশব্দক্রিয়াও চার রকম—ধ্রুব, শম্যা তাল, সন্নিপাত। মার্গ তালে চারটি মার্গের পরিচয় দেওয়া হয়েছে : ধ্রুব, চিত্র, বার্তিক এবং দক্ষিণ। এই মার্গ চারটি মাত্রা দ্বারা নির্দিষ্ট। ধ্রুব মার্গে একটি মাত্রা, চিত্র দ্বিমাত্রিক, বার্তিক চারমাত্রিক এবং দক্ষিণ আট মাত্রিক।

পরবর্তী যুগে রাগ-সংগীতের প্রাধান্য স্বীকৃত হলেও এই মার্গগুলিকে 'আশ্রয়' ক'রেই গান করার রীতি ছিল। আরও পরবর্তীকালে দেশী সংগীতের প্রসারের সঙ্গে সঙ্গে মার্গ অবলম্বনে তালরক্ষা বা মাত্রাবিজ্ঞান দেখিয়ে দেবার রীতি চলে গেলেও মার্গতালের বনিয়াদকে সম্পূর্ণ অস্বীকার করা হয়েছিল এমন প্রমাণ নেই। ভারতীয় সংগীতের জয়যাত্রার পথে আমরা বহু বিবর্তনই লক্ষ্য করি। এর মধ্যে খৃষ্টীয় তৃতীয় থেকে সপ্তম শতাব্দী কাল ভারতীয় সংগীতের ইতিহাসে একটি গুরুত্বপূর্ণ অধ্যায় রচিত হয়। এই সময়ের মধ্যে রাগ নাম কল্পনা, রাগরূপ ও রাগ বিকাশের মধ্য দিয়ে রাগের আভিজাত্য সৃষ্টি হয়।



## দ্বিতীয় অধ্যায়

### প্রবন্ধ সংগীত

শাক্তদেব গান নিবন্ধ ও অনিবন্ধ উভয় রূপেই বিকশিত ছিল। শাক্তদেব ‘সঙ্গীত রত্নাকর’-এ বলেছেন—

অনিবন্ধঃ নিবন্ধঞ্চ দ্বিধা গীতমুদীরিতং ।

আলপ্তিবন্ধহীনঃ সাদ্রাগালাপনরূপিনী ॥

—অর্থাৎ গীত অনিবন্ধ ও নিবন্ধ ভেদে দু’প্রকার। আলপ্তি বা আলাপে রাগের আলাপ মাত্র হয়, এটি অর্থযুক্ত কথার দ্বারা আবদ্ধ নয়।

নিরর্থক হুংকার ‘সা রে গ ম’ বা আতানারি প্রভৃতির দ্বারা যে আলাপচারি হয়, তার নাম অনিবন্ধ সংগীত। এই গান তালেরও অপেক্ষা রাখে না, তবে অক্ষর, ছন্দ ও যতি থাকে। অনিবন্ধ-এর অন্য নাম ‘আলাপ’।

শাক্তদেব এ সম্পর্কে আরও স্পষ্ট ক’রে বলেছেন—

“বন্ধং ধাতুভিরঙ্গৈশ্চ নিবন্ধমভিধীয়তে ।

আলপ্তিবন্ধহীনঃ সাদ্রানিবন্ধমিতীরিতা ॥”—সঙ্গীত রত্নাকর

চারিটি ধাতু ( উদগ্রাহ, মেলাপক, ধ্রুব, আভোগ ) এবং ছটি অঙ্গ ( স্বর, বিরূদ, পদ, তেনক, পাট, তাল ) যুক্ত হলে নিবন্ধ এবং বন্ধনহীন অর্থাৎ তালাদি বঞ্চিত আলপ্তির নাম অনিবন্ধ। শাক্তদেব সঙ্গীত রত্নাকরে নিবন্ধ গানকে প্রবন্ধ বস্তু, ও রূপক বলেছেন—“সংজ্ঞাত্রয়ং নিবন্ধস্ত প্রবন্ধো বস্তুরূপকম্”।

রামায়ণে শুদ্ধ সপ্ত জাতি বা জাতিরাগ গান প্রবন্ধ জাতীয় ছিল। পরবর্তী-কালে ‘ধাতু’-শব্দের দ্বারা প্রবন্ধ গানের অংশ বা অবয়ব বোঝানো হয়েছে। কিন্তু ধাতু শব্দের একটি অর্থ ‘গেয়’। শাক্তদেব বলেছেন “পূর্বং ধাতুশব্দেন গেয়মুক্তং”। এখানে ‘পূর্বং’ বলতে এয়োদশ শতাব্দীর আগের কথাই বলা হয়েছে এবং তখন গেয় শব্দের অর্থ ছিল প্রবন্ধাহুগতধর্ম—“গেয়ং নাম সকল প্রবন্ধাহুগত ধর্মঃ”। এ থেকেই নিবন্ধ প্রবন্ধ গানের প্রাচীনত্ব সূচিত হয়। খৃষ্টীয় শতাব্দীর প্রারম্ভে প্রবন্ধ গানের কথা পাওয়া যায়। ভারত তাঁর ‘নাট্যশাস্ত্রে’ এই গানের কথা বলেছেন। মতঙ্গ, পার্শ্বদেব, শাক্তদেব তাঁদের রচিত গ্রন্থে এই প্রবন্ধ সংগীতের পরিচয় দিয়েছেন।

‘সংগীত সার’ গ্রন্থে এই সংগীতকে তিন ভাগে ভাগ করা হয়েছে—

ভক্ত, সালগ ও সংকীর্ণ। ‘সঙ্গীত রত্নাকর’ অনুসারে এই বিভাগ তিনটির নাম—  
প্রবন্ধ, বস্ত্র এবং রূপক।

ভক্ত সংগীতের নাম প্রবন্ধ—“প্রকৃষ্টো যন্ত বন্ধঃ শ্রীং স প্রবন্ধো নিগন্ততে”।  
অর্থাৎ প্রকৃষ্টরূপে যে গানের বন্ধন আছে তাকেই প্রবন্ধ সংগীত বলা হয়। এই  
গান ধাতু ও অঙ্গ দ্বারা আবদ্ধ। সুতরাং ‘প্রবন্ধ’ অর্থ রীতি ও নিয়মে আবদ্ধ  
ক্লাসিক্যাল গান (গীতি)।

### প্রবন্ধের ধাতু

প্রবন্ধ সংগীতের চারটি ধাতু ও ছয়টি অঙ্গ। ধাতু অর্থে অবয়ব বা ভাগ।  
যেমন উদ্গ্রাহ, মেলাপক, ধ্রুব আভোগ।

(১) উদ্গ্রাহ—গানের প্রথম পাদ বা কলি। যেমন গ্রন্থের মঙ্গলাচরণ,  
তমনি উদ্গ্রাহ হচ্ছে গানের ভূমিকা স্বরূপ।

(২) মেলাপক—মেলাপক হচ্ছে উদ্গ্রাহ ও ধ্রুবের মেলাকারক মধ্য  
অবস্থান বিশেষ। উদ্গ্রাহের পরেই যে অংশ তাকে বলে মেলাপক। প্রথম অংশ  
উদ্গ্রাহ এবং তৃতীয় অংশ ধ্রুব—এই দুই অংশের মিলন ঘটায় বলে এই দ্বিতীয়  
অংশের নাম মেলাপক।

(৩) ধ্রুব—মেলাপকের পরের অংশ ধ্রুব বা ধ্রু-কলি। এই অংশ মধ্যভাগে  
অবস্থিত। এই অংশের পরিচয় প্রদান প্রসঙ্গে শাস্ত্রদেব বলেছেন, “ধ্রুবাভ্যচ্চ  
ধ্রুব”। টীকাকার কল্লিনাথ ব্যাখ্যা করে বলেছেন যে নিত্যস্বহেতুই এই অংশের  
নাম ধ্রুব। প্রবন্ধে এ এই অংশ কখনই বর্জিত হবে না।

(৪) আভোগ—আভোগ হচ্ছে প্রবন্ধের শেষ অবয়ব। আভোগ অংশে  
কবি ও নায়কের নাম থাকে। এই অংশে গান পরিপূর্ণতা অর্থাৎ ভাবের শাখা-  
পত্র-পল্লব বিস্তার বিষয়ে পূর্ণতা লাভ করে।

অন্তরা—ধ্রুব ও আভোগের মধ্যে আর একটি ধাতু আছে। এই অংশ  
হরিনায়কের মতে “অন্তরা”। এই ‘অন্তরা’ অংশটি সব রকম প্রবন্ধে দেখা যায়  
না—সালগসুড় প্রবন্ধে এই অংশের সন্ধান পাওয়া যায়। কল্লিনাথ বলেছেন—  
“অয়মন্তরো লৌকিকরূপান্তর ইত্যুচ্যতে।” অর্থাৎ এই অন্তরা লৌকিক রূপান্তর  
মাত্র। এটি ধীরে ধীরে ধ্রুব-এর স্থান অধিকার করেছে।

## প্রবন্ধের অঙ্গ

প্রবন্ধের অঙ্গ ছয়টি : স্বর, বিরুদ্ধ, পদ, তেনক, পাট এবং তাল।

‘তেনক’ শব্দটি মঙ্গলবাচক। মহাকাব্যের আদিতে যেমন ওঁ তৎ সং উচ্চারিত হয়, তেনক অঙ্গে এই ধরনের বাক্য থাকে। তেনক অঙ্গটিকে নেত্রের সঙ্গে এবং পাট, বিরুদ্ধকে হস্তদ্বয়ের সঙ্গে তুলনা করা হয়েছে। এর মধ্যে পাট হচ্ছে বোল (বাতাকর) আর বিরুদ্ধ গুণবাচক অংশ। এই অংশ পদের শেষে থাকে। স্বর বলতে ষড়্জাদি স্বর যা, সা, রে, গ, ম প্রভৃতি অঙ্করে প্রকাশ করা হয়। পদ বলতে সমগ্র গানটিকেই বুঝায়। শাস্ত্রদেব বিরুদ্ধ অংশটি ছাড়া গানের বাকি অংশকে পদ বলেছেন।

(১) স্বর—স্বর বলতে ষড়্জাদি স্বর যা সা, রে, গ, ম প্রভৃতি অঙ্করে প্রকাশ করা হয়।

(২) বিরুদ্ধ—“গণ পদময়ী রাজস্তুতিঃ বিরুদ্ধ মূচ্যতে”-অর্থাৎ স্তুতিমূলক ছন্দ-পদকে বিরুদ্ধ বলে। শাস্ত্রদেব, রাজা রঘুনাথ নায়ক প্রভৃতি সঙ্গীতজ্ঞরা বলেছেন ‘বিরুদ্ধ’ অর্থে বিরোধ বুঝায়। মাহারাট্ট-এ ‘বিরুদ্ধ’ অর্থ শক্তি শৌর্য্য। প্রবন্ধগীতির অঙ্গ হিসাবে বিরুদ্ধ অর্থে আত্মপ্রকাশের সম্পূর্ণ ক্ষমতা ও স্বাধীনতা বুঝায়। সংগীতের যে অংশে এটি থাকে সেই অংশকে সূচিত করে।

(৩) পদ—যে বিষয় নিয়ে গীত-বস্তু রচিত তাকেই পদ বলে।

(৪) তেনক—মঙ্গলবাচক শব্দ। যেমন তেন, না, তে ইত্যাদি।

(৫) পাট—মৃদঙ্গাদি বাস্তব অঙ্করশ্রেণি যে বোল বলা হয়।

(৬) তাল—ছন্দ রাধার নিয়মিত আবাত।

## প্রবন্ধ সংগীতের জ্ঞাতি

প্রবন্ধ সংগীতের পাঁচটি জ্ঞাতি :

প্রবন্ধ জাতয়ঃ পঞ্চ বর্তন্তে তাঃ ক্রমেণ চ।

ষড়্ভূতিরঙ্গৈর্মেদিনী শ্রায়ন্দ্দিনী পঞ্চভির্ভবেৎ॥

চতুর্ভির্দীপনী প্রোক্তা ত্রিভির্দৈবস্ত ভাবনী

দ্বাভ্যাং তারাবলী জাতিরঙ্গাভ্যামুপজায়তে ॥

—সঙ্গীত পারিজাত

অর্থাৎ—

|        |           |         |            |                 |
|--------|-----------|---------|------------|-----------------|
| ছয়টি  | অঙ্গযুক্ত | প্রবন্ধ | “মেদিনী”   | জাতীয়,         |
| পাঁচটি | “         | “       | “আনন্দিনী” | “               |
| চারটি  | “         | “       | “দীপনী”    | “               |
| তিনটি  | “         | “       | “ভাবনী”    | বা পাবনী জাতীয় |
| দুইটি  | “         | “       | “তারাবলী”  |                 |

প্রকৃতপক্ষে প্রবন্ধগীতের জাতি বা প্রকার ভেদ অসংখ্য: “ভেদ: শুদ্ধ প্রবন্ধানামানন্ত্যাদেথ এব হি”

### প্রবন্ধের প্রকারভেদ

প্রাচীনকালে বহুপ্রকারের প্রবন্ধগীতি প্রচলিত ছিল। সেগুলিকে প্রধানত তিনটি শ্রেণীতে ভাগ করা যায়—সুড়, আলি বা আলিসংশ্রয় এবং বিপ্রকীর্ণ। ঋগ্বেদ প্রবন্ধগীতি সুড় অর্থাৎ সালগসুড় প্রবন্ধের অন্তর্গত: “ঋগ্বেদী সালগ মত” (সঙ্কীতরত্নাকর ৪/৩১১)। শার্ঙ্গদেব সুড় প্রবন্ধকে দু’ভাগে ভাগ করেছেন—খাঁটি এবং মিশ্র (শুদ্ধ এবং সালগ অথবা ছায়াসালগ)।

শুদ্ধসুড় প্রবন্ধ বলতে জাতি অথবা জাতিরাগ; ব্রহ্মগীতি, যেমন কপাল এবং কঙ্কল; এর সঙ্গে গ্রামরাগ, উপরাগ, ভাষারাগ, বিভাষারাগ এবং অন্তর-ভাষা-রাগ এবং প্রকরণগীতি, যেমন মদ্রক, অপরাস্তক, উলোপ্য, প্রকরী, ওবেনক, রবিন্দক, এবং উত্তর; এর সঙ্গে গীতি যেমন ছন্দক, আসারিত, বর্ধমানক, পাণিকা, ঝক্, গাথা এবং সাম। শার্ঙ্গদেব বলেছেন: “জাত্যাদন্তর-ভাষাগতম্ শুদ্ধম্ প্রকরণ-মভিতম্”। টীকাকার সিংহভূপাল বলেছেন, “শ্রুতি প্রকরণমারব্যা-অন্তরভাষা-পর্যন্তম্”। রাজা রঘুনাথক নাটক একইভাবে সালগ-সুড় ঋগ্বেদ বর্ণনা করেছেন (‘সংগীত সূত্র’, পৃ: ৮০৮-৮০৯)।

সুতরাং এ থেকে পরিষ্কার বোঝা যাচ্ছে যে গান্ধর্ব অথবা মার্গগীতি প্রবন্ধ বলে পরিচিত ছিল। একথা দ্বিতীয় শতাব্দীতে ভারত এবং ত্রয়োদশ শতাব্দীতে শার্ঙ্গদেব সমর্থন করেছিলেন। এ প্রসঙ্গে নাট্যগীতি, ঋগ্বেদ সম্পর্কে ভারত যা বলেছেন তার উল্লেখ করা যেতে পারে।

যা ঝক পাণিকা গাথা সপ্ত-রূপংগমেব চ।

সপ্ত-রূপ-প্রমাণম্ হি সা ঋগ্বেত্যাভিসঙ্গীতা ॥

শার্দ্ধদেব 'সঙ্গীত রত্নাকর'-এ "এলাদি শুদ্ধ" প্রভৃতির কথা বলেছেন। দেখা যাচ্ছে যে ভরত এবং শার্দ্ধদেব প্রবন্ধগীতি হিসাবেই গান্ধর্ব এবং ব্রহ্মগীতির ব্যাখ্যা করেছেন। ভরত ঋষাকে দু'শ্রেণীতে বিভক্ত করেছেন—নিবন্ধ এবং অনিবন্ধ। সিংহভূপাল এলা এবং অত্রপ্রকার প্রবন্ধের প্রসঙ্গে এগুলির কথা বলেছেন। তিনি বলেছেন "নহু ভরতেন এলাদিনাম্ ছায়াগগৎ উক্তম তৎ কথম্ শুদ্ধম্ উচ্চতে, তত্রাহ-ছায়াগগতমিতি।" এথেকেই বোঝা যাচ্ছে যে ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে ক্ল্যাসিকাল গীতি শ্রেণীর প্রবন্ধ সম্পর্কে আলোচনা করেছেন। চৌষটি প্রকার ঋষার বর্ণনা দিতে গিয়ে তিনি বলেছেন যে ঋষা বিভিন্ন বর্ণে ( সম-বৃত্তাক্ষর-কৃত ), ধাতুতে, অঙ্গে যেমন স্বর, বিরুদ্ধ, তেনক, পদ, পাট ও তাল প্রভৃতি সহযোগে রচিত হ'ত। সুতরাং দেখা যাচ্ছে যে ঋষা গান্ধর্ব শ্রেণীর প্রবন্ধগীতি হিসাবে পরিচিত ছিল। পূর্বে বলা হয়েছে যে ভরত কপাল, কঞ্চল প্রভৃতি ব্রহ্মগীতির আলোচনা করেছেন। কল্লিনাথ শার্দ্ধদেবের অহুসরণ বলেছেন, "জ্ঞাতি-কপাল-কঞ্চল গ্রামরাগোপরাগ-ভাষা-বিভাষান্তরভাষা-পর্যন্ত মিতার্থ।" এর অর্থ জ্ঞাতিরাগ এবং কপাল ও কঞ্চল-গীতি প্রভৃতি শুদ্ধ-সুড় প্রবন্ধগীতি রূপে পরিচিত ছিল। এথেকে এটা স্পষ্টই প্রতীয়মান হয় যে, শুদ্ধ শ্রেণীর ঋষ প্রবন্ধ ভরতের পূর্বে অর্থাৎ খৃষ্টীয় দ্বিতীয় শতাব্দীর আগে প্রচলিত ছিল।

পরবর্তী সংগীত শাস্ত্রীদের মধ্যে দত্তিল তাঁর রচিত পুস্তক 'দত্তিলম্'-এ মন্ত্রক, অপ্ৰাস্তক, উলপ্যক প্রভৃতি প্রকরণের বর্ণনা দিয়েছেন। আগেই বলা হয়েছে যে শার্দ্ধদেব মন্ত্রক, অপ্ৰাস্তক, প্রভৃতি শুদ্ধ-সালগ-সুড় প্রবন্ধ হিসাবে গ্রহণ করেছিলেন। যদিও দত্তিল নির্দিষ্টভাবে ঋষ প্রবন্ধের উল্লেখ করেননি তবুও এটা ধরে নেওয়া যেতে পারে যে তিনি শুদ্ধ-সুড়-প্রবন্ধ সম্পর্কে আলোচনা করেছেন। এটা খুবই প্রত্যাশিত যে তাঁর মনে ঋষ শ্রেণীর সালগ-সুড়-প্রবন্ধের কথা ছিল।

মতঙ্গ-র বৃহদ্দেশীতে ( পঞ্চম-সপ্তম খণ্ড ) প্রবন্ধগীতির বর্ণনা আছে। মতঙ্গ প্রবন্ধকে বলেছেন 'দেশী' অর্থাৎ আঞ্চলিক ক্ল্যাসিকাল গীতি। তিনি বিভিন্ন প্রকারের প্রবন্ধের বর্ণনা দিয়েছেন। যেমন—টেকি, এলা, দণ্ডক, ধিগদী, চতুরঙ্গ, স্বরবত্তিল প্রভৃতি। বৃহদ্দেশীর জিবান্দম্ সংস্করণকে দত্তিলমের মতই কেউ কেউ অসম্পূর্ণ বলেছেন। সুতরাং এই বইতে ঋষ প্রবন্ধে সঠিক উদাহরণ পাওয়া সম্ভব নয়। কিন্তু তিনি যেহেতু বৃহদ্দেশীতে শুদ্ধ-সুড়-শ্রেণীর প্রবন্ধের বর্ণনা করেছেন সেই হেতু তিনি সালগ-সুড়-এর অন্তর্গত ঋষ প্রবন্ধের আলোচনাও ক'রে থাকবেন। কিন্তু পার্শ্বদেব স্পষ্ট ক'রেই শুদ্ধ এবং সালগসুড় প্রবন্ধ ( ঋষ অথবা

ঋগদ সহ) সম্পর্কে আলোচনা করেছেন তাঁর ‘সংগীত সময় সার’ গ্রন্থে (৭ম-৯ম অধ্যায় ৭ম-১১শ শতাব্দী)। তিনি বলেছেন “সাল-সুড়-ক্রমং ব্যাক্ষে—আদৌ ঋব ততো মট্টো” ইত্যাদি। এখানে “সাল-সুড়”—অর্থে সালগ ও সুড় বোঝানো হয়েছে, ঋব অর্থ ঋগদ এবং মট্টো অর্থ মঠ।

পার্বদেবের পরে শার্ঙ্গদেব বিস্তৃতভাবে তাঁর ‘সংগীতরত্নাকর’ গ্রন্থে প্রবন্ধ নিয়ে আলোচনা করেছেন। প্রথমে তিনটি প্রধান শ্রেণী এবং তার অন্তর্গত বিভিন্ন প্রকার প্রবন্ধের আলোচনা করে শার্ঙ্গদেব সালগ প্রবন্ধের আলোচনা করেছেন।

### বিভিন্ন প্রকার প্রবন্ধ

প্রবন্ধের প্রধান বিভাগ তিনটি—(১) সুড়, (২) আলি বা আলি সংশ্রয় (৩) বিপ্রকীর্তি। শুদ্ধসুড় আট প্রকার—এলা, করণ, ঢেঙ্কি, বর্তনী, ঝোমড়া, লম্বু, রাসক এবং একতালী। এই আটটি শুদ্ধসুড়কে সিংহভূপাল ‘মার্নসুড়’ বলে অভিহিত করেছেন।

আলি জাতীয় প্রবন্ধ চব্বিশ প্রকার—বর্ণ, বর্ণস্বর, গজ, কৈবাড়, অংকচারিণী, কন্দ, তুরগলীল, গজলীল, দ্বিপদী, চক্রবাল, ক্রোঞ্চপদ, স্বরার্থ, ধ্বনীকুটনী, আর্ষা, গাথা, দ্বিপথক, কলচংস, তোটক, ঘট, বৃত্ত, মাতৃকা, রাগকদম্বক, পঞ্চতালেশ্বর, তালার্ণব। এই প্রবন্ধগুলি আবার সুড়ক্রমের মধ্যে মিশেও থাকতে পারে। আটটি সুড় জাতীয় প্রবন্ধ এবং চব্বিশটি আলিজাতীয় প্রবন্ধ মিলে মোট প্রবন্ধ সংখ্যা হ’ল বত্রিশ।

সুড় এবং আলিজাতীয় প্রবন্ধ ছাড়া অল্প যে সব গান ছড়িয়ে রয়েছে তাদের নাম দেওয়া হয়েছে বিপ্রকীর্তি। এই ছড়ানো গানগুলি থেকে ছত্রিশটি প্রবন্ধের উল্লেখ করেছেন শার্ঙ্গদেব। এই প্রবন্ধগুলি হ’ল—ত্রীরঙ্গ, ত্রীবিলাস, পঞ্চভঙ্গী, পঞ্চানন, উমাতিলক, ত্রিপদী, চতুশ্পদী, ষট্পদী, বস্তু, বিজয়, ত্রিপথ, চতুর্মুখ, সিংহলীল, হংসলীল, দণ্ডক, ঝপট, কন্দুক, ত্রিভঙ্গী, হরবিলাস, সুন্দর্শন, স্বরাংক, ত্রীবধনী, হর্ষবর্ধন, বদন, চচ্চরী, চর্ষা, পঞ্চভী, রাহড়ী, বীরশ্রী, মঙ্গলাচার, ধবল, মঙ্গল, ওবী, লোলী, ঢোল্লরী, দস্তী।

### বিভিন্ন প্রকারের শুদ্ধ সুড় প্রবন্ধ

শুদ্ধ সুড়ের অন্তর্গত প্রথম শ্রেণীর প্রবন্ধের নাম ‘এলা’। এই গীতরূপের উদ্গ্রাহ অংশটির তিনটি ভাগ—খণ্ডস্বর, প্রয়োগ ও পল্পব। শার্ঙ্গদেব প্রথম অংশটিকে অজিৎ বলেছেন। অজিৎ বলতে চরণ, বৃক্ষমূল অথবা চতুর্থাংশ

বোঝায়। এই দুটি খণ্ডের পদ অর্থাৎ বাক্যাংশ এক না হলেও গাইবার পদ্ধতি একই রকম। এই এক পদ্ধতিতে গাওয়ার নাম ‘এক ধাতু’। গাইবার ধরণে ভিন্নতা থাকলে তাকে বলা হয় ভিন্ন ধাতু। খণ্ড দু’টি অমুপ্রাসযুক্ত অর্থাৎ পদান্তে মিল বর্তমান।

খণ্ড দুটির পরবর্তী ভাগ হ’ল প্রয়োগ। গানের মধ্যে স্বল্প আলাপযুক্ত অংশের নাম প্রয়োগ। প্রয়োগ গমকযুক্ত আলাপের মত স্বরের কাজ। কিন্তু প্রয়োগে আলপ্তির মত ব্যাপকতার অভাব।

প্রয়োগের পর তৃতীয় ভাগ হ’ল পল্লব। পল্লবের তিনটি পদ আছে—প্রথম দু’টি বিলম্বিত এবং তৃতীয়টি দ্রুত।

এই তিনটি ভাগ মিলিয়ে একটি পাদ। সম্পূর্ণ পাদটি উদ্গ্রাহের অন্তর্ভুক্ত। উদ্গ্রাহ গাওয়া হয় তিন বার। তৃতীয়বার গাইবার সময় প্রয়োগে সন্ধান পদযুক্ত হয় এবং শুধু প্রয়োগটুকু গাওয়া হয়; পল্লবের অন্ধান হয় না। শাক্তদেবের লেখা থেকে জানা যায় যে সোমেশ্বর প্রভৃতি সংগীতজ্ঞগণ এই তৃতীয় পদের প্রয়োগটিকেই মেলাপক বলে স্থির করেছেন। শেষে প্রয়োগটি আগের দু’বার গাওয়া প্রয়োগের মত হবে না—এটি হ’বে ভিন্নধাতুক।

এর পবে ক্রব অংশে ইষ্টদেবতা, রাজা বা নায়কের নামাঙ্কিত তিনটি পদ গাওয়া হয়। এই পদত্রয় গাওয়া হয় মধ্যবিলম্বিত লয়ে। এই তিনটি ধাতুর প্রথম দু’টি একধাতুক অর্থাৎ সমান ভাবে গাওয়া হয় এবং তৃতীয়টি ভিন্নধাতুক অর্থাৎ বিসদৃশভাবে গাওয়া হয়। এক্রপ ক্রব গাওয়ার পর আভোগের অন্ধান হয়। এই আভোগ অংশে বাগগেয়কার তাঁর নিজের নামটি জুড়ে দেন। আভোগ গাওয়ার পর ক্রবাংশটি আর একবার গেয়ে গান শেষ করতে হয়।

বিষমে অর্থাৎ অতীত বা অনাগত-এ এলাজাতীয় গানের আরম্ভ (গ্রহ) হয়। মঠ, প্রতিভাল, দ্বিতীয়, কঙ্কাল তালে এই গানে গাওয়ার রীতি। এই গানে ভ্যাগ, সৌভাগ্য, শৌর্ধ, ধৈর্য প্রভৃতির বর্ণনা পাওয়া যায়।

শাক্তদেব এলার উদ্গ্রাহ, মেলাপক, ক্রব এবং আভোগের পদের নাম উল্লেখ করেছেন। ষোলটি পদ নিয়ে এলাটি সম্পূর্ণ হয়। শাক্তদেব এই ষোলটি পদের ষোলটি অধিষ্ঠাত্রী দেবীর উল্লেখ করেছেন—পদ্মালয়া, পজ্জিণী, রজনী, সূমুখী, শচী, বরেন্যা, বায়ুবগা, বেদিনী, মোহিনী, জামা, গৌরী, ব্রাহ্মী, মাতঙ্গী, চণ্ডিকা, বিজয়া, চামুণ্ডা। এই পদগুলির দশটি প্রাণের উল্লেখ করা হয়েছে—সমান, মধুর, সাস্ত্র, কাস্ত, দীপ্ত, সমাহিত, অগ্রামা, স্কুমার, প্রসন্ন এবং ওজস্বী।

দ্বিতীয় প্রকার শুদ্ধশৃঙ্গ প্রবন্ধের নাম 'করণ'। স্বকরণ, পাটকরণ, বন্ধকরণ, পদকরণ, তেনকরণ, বিরুদ্ধকরণ, চিত্রকরণ ও মিশ্রকরণ—এই আটপ্রকার করণ প্রবন্ধ বর্তমান।

স্বকরণে উদ্গ্রাহ এবং ধ্রুব এই ধাতু দুটি স্বব দ্বারা বদ্ধ। আভোগ বাক্যাংশ দিয়ে তৈরী। এই অংশে বাগগেয়কারের বা নায়কের নাম থাকে। গান আরম্ভ করা হয় ইষ্ট বা অভিলষিত স্বরে এবং শেষ করা হয় অংশ স্বরে। তাল—রাস ; লয়—দ্রুত।

স্বরস্থানের প্রভেদ ছাড়া আকৃতির দিক থেকে অগ্র করণগুলি স্বকরণের অনুরূপ। প্রকারভেদে করণগুলি তিন রকমের হয়—মঙ্গলারম্ভ, আনন্দবর্ধন এবং কীর্তিলহরী।

মঙ্গলারম্ভ করণে আগে উদ্গ্রাহ অংশটি গাওয়া হয় দু'বার। এর পর ধ্রুব একবার গাওয়া হয় এবং শেষে আবার একবার আভোগ, ধ্রুব এবং উদ্গ্রাহ গাওয়া হয়।

কীর্তিলহরী করণে ধ্রুব অর্ধেক গাওয়ার পর উদ্গ্রাহের দ্বিতীয়ার্ধ গাওয়া হয় এবং অগ্রাগ্র বিষয় আনন্দবর্ধনের অনুরূপ।

করণে মেলাপক গাওয়া যায় না। এটি ত্রিধাতুক। মোট সাতাশ প্রকার করণ প্রবন্ধ আছে।

ঢেঁকি প্রবন্ধে প্রথমে উদ্গ্রাহের পূর্বভাগ দু'বার গাওয়া হয় এবং তারপর একবার গাওয়া হয় উত্তরার্ধ। এরপর মেলাপক গাওয়া যেতেও পারে আবার নাও যেতে পারে। এই মেলাপকটি গমকযুক্ত আলাপের মত। উদ্গ্রাহ এবং মেলাপক—এই দু'টি অঙ্গই তাল ছাড়া গাওয়া যেতে পারে। যদি তালে গাওয়া হয় তবে বিলম্বিত ঢেঁকি বা কঁকাল তাল ব্যবহার করা হয়। তারপর অগ্র তালে এবং অগ্র লয়ে গাওয়া হয় ধ্রুব এবং আভোগ। ধ্রুব অংশ তিনটি খণ্ডে বিভক্ত। ধ্রুব গাওয়া হয় দু'বার। এর পর আভোগ গাওয়া হয় এবং আর একবার ধ্রুবের অঙ্গুষ্ঠানের পর গান শেষ হয়।

ঢেঁকি প্রবন্ধ চার প্রকার—( ১ ) মুক্তাবলী, ( ২ ) বৃত্তবন্দিনী, ( ৩ ) যুগ্মিনী, ( ৪ ) বৃত্তমালা। ছন্দহীন গানের নাম মুক্তাবলী। যে গানে একটি ছন্দ অবলম্বন করা হয় তার নাম বৃত্তবন্দিনী। যুগ্মিনী প্রবন্ধে দু'টি বৃত্ত বা ছন্দ থাকে। বহু বৃত্ত বা ছন্দসম্পন্ন প্রবন্ধের নাম বৃত্তমালা।

বর্তনী নামক শুদ্ধশৃঙ্গ প্রবন্ধের লক্ষণ পূর্ববর্ণিত স্বকরণের অনুরূপ। তবে এই



গানে রাস তাল এবং দ্রুত লয়ের পরিবর্তে অল্প কোন বিলম্বিত তাল ব্যবহার করা হয়। দু'বার উদ্‌গ্রাহ অংশটি গেয়ে ধ্রুব এবং আভোগ একবার গাওয়া হয়। পরে আর একবার ধ্রুব অংশটি গেয়ে গান শেষ করা হয়। কঙ্কাল, প্রতিতাল, কুড়ুক, দ্রুতমঠক—এই চারটি তালের কোনও একটিতে যদি বর্তনী প্রবন্ধ গাওয়া হয় তবে সেটির নাম হয় বিবর্তনী প্রবন্ধ।

ঝোমড়া প্রবন্ধে উদ্‌গ্রাহের প্রথমার্ধটি দু'বার এবং উত্তরার্ধটি একবার গেয়ে গমকযুক্ত মেলাপক গাওয়া হয়। তবে এটি যে গাইতেই হ'বে এমন কোন নিয়ম নেই। এরপর ধ্রুব অংশটি দু'বার গেয়ে একবার আভোগ অস্থানের পর গান শেষ হয়।

ঝোমড়া প্রবন্ধে দশটি তালের ব্যবহার দেখা যায়। কল্লিনাথের মতে এই দশটির যে কোন একটি তালে গাওয়া নিয়ম। দশটি তাল হ'ল—নিঃসারক, কুড়ুক, ত্রিগুট, প্রতিমঠ, দ্বিতীয়, গারুগী, রাস, যতি, লগ্ন, অড্ড এবং একতালী।

ঝোমড়া প্রবন্ধ দু'প্রকার—তারজ এবং অতারজ। গজজ, পজজ এবং গজপজজ—এই তিন শ্রেণীর ঝোমড়া প্রবন্ধ হওয়াতে এটি অভিনয়ের ক্ষেত্রেও বাবলুত হত। ঝোমড়া প্রবন্ধের মোট সংখ্যা ৩৫১০।

লম্বক প্রবন্ধে সমস্ত উদ্‌গ্রাহটি একথণ্ডে অথবা দুটি খণ্ডে ভাগ ক'রে গাওয়া যেতে পারে। ধ্রুব এবং আভোগও একটি অথবা দুটি খণ্ডে বিভক্ত ক'রে গাওয়া যেতে পারে। দুটি খণ্ডে বিভক্ত ধ্রুব ঝোমড়ার মত প্রথমার্ধ এবং উত্তরার্ধ ভাগে বিভক্ত হয়। এর পর আভোগ গেয়ে আবার ধ্রুব অস্থান ক'বে লম্বক প্রবন্ধ সমাপ্ত করা হয়। ছয় প্রকার লম্বক প্রবন্ধ বর্তমান—প্রলম্ব, ভাগলম্ব, লম্বপদ, অমূলম্ব, উপলম্ব, বিলম্ব।

রাসক প্রবন্ধের লক্ষণ ঝোমড়া প্রবন্ধের মত, কিন্তু এটি গমকস্থানবর্জিত। ঝোমড়া প্রবন্ধের মেলাপক অংশটি গমকযুক্ত। হুতরাং গমকস্থানবর্জিত অর্থে এ কথাই অস্বীকার করা যেতে পারে যে রাসক প্রবন্ধ মেলাপক বর্জিত। কল্লিনাথও একথা সমর্থন করেছেন। রাসক প্রবন্ধ রাসতালে গাওয়া হতো। কোনো কোনো পণ্ডিতের মতে রাসক প্রবন্ধ গণ, বর্ণ, এবং মাত্রা ভেদে তিন প্রকারে নিবন্ধ হতে পারে।

শুদ্ধমুড় প্রবন্ধের শেষ প্রবন্ধ একতালিকা। এই প্রবন্ধে উদ্‌গ্রাহ এবং ধ্রুব গাওয়া হয় দু'বার। আভোগ অংশটিও দু'বার গাওয়ার পর আবার ধ্রুব অংশটি গেয়ে গান শেষ করার নিয়ম। কেউ কেউ মনে করেন যে, এই প্রবন্ধের উদ্‌গ্রাহ

অংশটি শুধুমাত্র জ্বালাপ এবং তা যদি না হ'ত তবে উদ্‌গ্রাহে পদের অস্তিত্ব থাকত। এটি তারাবলীজাতীয় এবং পদতালবদ্ধ মেলাগকবর্জিত প্রবন্ধ।

### জালিজাতীয় প্রবন্ধের প্রকারভেদ

প্রথমে আলোচ্য 'বর্ণ' প্রবন্ধ। বেশীরভাগ বর্ণ প্রবন্ধই কর্ণটিভাষায় লেখা। এই প্রবন্ধে বর্ণতালের প্রয়োগ হতো। বর্ণ প্রবন্ধে কলির উল্লেখ নেই। তবে সব প্রবন্ধেই যখন এগুলির অস্তিত্ব থাকে তখন ঠিক ঐ ভাবে বর্ণ প্রবন্ধের ক্ষেত্রেও পদগুলিকে কলি অহুদারে সাজিয়ে নেওয়া হতো। কলিনাথ বলেছেন যে এই প্রবন্ধটি ত্রিধাতুক এবং বিরুদ্ধ-পদ-তালবদ্ধ হওয়াতে বর্ণপ্রবন্ধ ভাবনীজাতীয়।

বর্ণপ্রবন্ধের পর গত প্রবন্ধের উল্লেখ পাওয়া যায়। ছন্দ নেই একরূপ পদ-সমষ্টিকে গত বলা হয়। গত প্রবন্ধে এলোমেলো গত ব্যবহৃত হয় না। এই গতের একটি সুস্বচ্ছ রূপ থাকা প্রয়োজন। ছন্দশাস্ত্রেও গতের উল্লেখ পাওয়া যায়। গতপ্রবন্ধ ছ' প্রকার—উৎকলিকা, চূর্ণ, ললিত, যুক্তগন্ধি, খণ্ড এবং চিত্র শাক্তদেবের মতে গতগুলি সৃষ্টি হয়েছে সামবেদ থেকে।

গত প্রবন্ধের প্রাথমিক অহুদানে তাল ব্যবহৃত হয় না। আদিতে গমক, বর্ণ এবং স্বর সহকারে প্রণব বা ওকার বন্দনা করা হয়। বর্ণ অর্থে স্থায়ী প্রভৃতি বর্ণের প্রয়োগ বুঝিয়েছেন কলিনাথ। কিন্তু সিংহভূপালের মতে বর্ণ হ'ল পদ এবং অর্থের সংযোগ। এই বাক্যাংশের মাঝে মাঝে বা শেষে স্বর অর্থাৎ সরগমের ব্যবহার দেখা যায়। তালবর্জিত অহুদানের পর সতাল অহুদানের নির্দেশ পাওয়া যায়। পরের দু'টি পদ তাল সহযোগে গাওয়া হয়ে থাকে। কলিনাথের মতে প্রথম এবং দ্বিতীয় এই দু'টি পদই তালের পার্থক্য না ঘটিয়ে দু'বার ক'রে গাওয়া উচিত। এই দু'টি পদের নাম প্রবন্ধকি। এর পর একবার বিলম্বিত লয়ে প্রয়োগের ( অর্থাৎ অক্ষরবর্জিত গমকালপ্তি ) আচরণ হবে। প্রয়োগের অহুদানের পর আবার সতাল অহুদান হ'বে। এই অংশে বাগ্‌গেয়কার এবং নায়কের নাম থাকবে। সতাল অহুদানের সময়ে লয়ের পরিবর্তন দেখা যায়।

কলিনাথের মতে এই গত প্রবন্ধের তালবর্জিত ভাগটি উদ্‌গ্রাহ। পরবর্তী তালবদ্ধ পদস্বরূপে হিসাবে গণ্য করা হয়। এর পরের প্রয়োগ এবং সতাল অহুদানকে আভোগরূপে কল্পনা করে নেওয়া হয়। গতপ্রবন্ধ ত্রিধাতুক এবং যেহেতু এই প্রবন্ধের পদ-স্বর তালবদ্ধ সেই হেতু এটি ভাবনীজাতীয় প্রবন্ধ।

গতপ্রবন্ধের পর কৈবাড় নামক প্রবন্ধের পরিচয় পাওয়া যায়। এই প্রবন্ধে

পাটাকর দ্বারা উদ্গ্রাহ এবং ধ্রুবের আচরণ করা হয় এবং শেষ করার সময়ে উদ্গ্রাহ অংশটি আবার গাওয়া হয়। কৈবাড় প্রবন্ধ দু'প্রকার—সার্থক এবং অনর্থক।

এরপর পাওয়া যাচ্ছে অংকচারিণী প্রবন্ধ। এই প্রবন্ধে বীর এবং রোজ রস পাওয়া যায়। এই প্রবন্ধ শুধুমাত্র বিরুদ্ধ দ্বারা বদ্ধ। অংকচারিণী প্রবন্ধের আভোগে নায়কের নাম থাকে। কল্লিনাথ এখানে বীর বলতে দানবীর, দয়াবীর যুদ্ধবীরকে বুঝিয়েছেন। সিংহভূপাল বিরুদ্ধ শব্দের ব্যাখ্যায় বলেছেন—“গুণো নাম ভূজবলভীমাঙ্গির বিরুদ্ধশব্দে নোচ্যতে।” বীররসেব সঙ্গেই বিরুদ্ধ অঙ্গটির প্রাধান্য দেখা যায়। এই প্রবন্ধ ছ'প্রকার—বাসবী, কলিকা, বৃত্তা, বীরবতী, বেদোত্তরা এবং জাতিমতী।

এরপর কণাটদেশীয় ভাষায় প্রচলিত কন্দ প্রবন্ধ। এই প্রবন্ধ পাট এবং বিরুদ্ধ দ্বারা আবদ্ধ। শাক্তদেবের মতে কন্দ প্রবন্ধে তাল ব্যবহৃত হয় না। সিংহভূপাল এ বিষয়ে শাক্তদেবের সঙ্গে এক মত। কল্লিনাথের মতে—“তালরূপেণ শৃণো গেষ ইত্যর্থঃ ন তাল নিয়মশ্চ ইতি বিবক্ষিতঃ।” এই মতটি স্বাভাবিক; কারণ আর্থাঙ্গীতি নামে যে ছন্দ আছে তা কন্দ প্রবন্ধের জন্য নির্দিষ্ট।

কন্দ প্রবন্ধের পরে হয়লীলা প্রবন্ধের বর্ণনা পাওয়া যায়। এই প্রবন্ধ হয়লীল তালে গাওয়া হয়। হয়লীলা প্রবন্ধ দু'প্রকার—গজজ এবং পতজ।

গজলীলা নামক প্রবন্ধ গজলীল নামক তালে গাওয়া হয়। এই প্রবন্ধও গজজ, পতজ ভেদে দু'প্রকার। গজলীল নামে কোন ছন্দ পাওয়া যায় না তবে ‘স্বমভগজবিলসিত’ নামে একটি ষোড়শাক্ষরা যুক্তি ব ছন্দ আছে। ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে এটির পরিচয় দিয়েছেন গজবিলসিত নাম দিয়ে। কিন্তু এই ছন্দের সঙ্গে গজলীলা প্রবন্ধের কোন যোগ ছিল কিনা সে সম্বন্ধে কল্লিনাথ কিছু বলেননি।

দ্বিপদী প্রবন্ধ চার প্রকার—শুদ্ধ, খণ্ডা, মাত্রা এবং সম্পূর্ণ। এই প্রবন্ধ গাওয়া হয় করুণ তালে। দ্বিপদী প্রবন্ধ ত্রিধাতুক। তাল এবং নিয়ম নির্দিষ্ট থাকতে এটি দুই অঙ্গযুক্ত তারাবলীজাতীয় প্রবন্ধ।

এরপর পাওয়া যাচ্ছে চক্রবাল প্রবন্ধ। এই প্রবন্ধ দু'প্রকার—গজজ এবং পতজ। কল্লিনাথের মতে এই গানে উদ্গ্রাহ এবং ধ্রুব গাওয়া অবশ্য কর্তব্য। আভোগ আচরণের কোন বাধা নিয়ম নেই। এই প্রবন্ধ ত্রিধাতুক। এই প্রবন্ধে তালানি নিয়ম রক্ষিত হয় তাই এটি নিষ্কৃত প্রবন্ধ এবং পদ-তাল বদ্ধ হওয়াতে তারাবলী জাতীয় প্রবন্ধ।

কৌঞ্চপদ প্রবন্ধ প্রতিভালে গাওয়া হয়। কল্লিনাথের মতে এই প্রবন্ধের উদ্গ্রাহ হবে স্বর এবং পদ হবে ধ্রুব। স্বর গেয়ে এই গানের শেষ হয়। অর্থাৎ প্রথমে স্বর, পরে ধ্রুব এবং শেষে আবার স্বর আচরণের নিয়ম।

স্বরার্থ প্রবন্ধে কেবলমাত্র 'সা-রে-গা-মা-পা-ধা-নি—এই স্বরাঙ্কর—এর মধ্য দিয়ে বাগ্গেয়কারের অভিষ্ট অর্থ প্রকাশ পায়। এই প্রবন্ধ দু'প্রকার—সুন্দর এবং মিশ্রিত। এই প্রবন্ধের সমাপ্তি ঘটে গ্রহ স্বরে এবং এই গ্রহই এর ম্যাস স্বর।

ধ্বনিকুট্টনী প্রবন্ধে উদ্গ্রাহ এবং ধ্রুব অংশ ভিন্ন তালে গাওয়া হয়। এই প্রবন্ধে মর্ধ এবং কঙ্কাল তালের ব্যবহার নিষিদ্ধ। এই গানে প্রত্যেক পদবিরতির মধ্যে মাত্রাসংখ্যা সমান থাকে। শার্ঙ্গদেব বলেছেন যে ধ্বনিকুট্টনী প্রবন্ধ মেলাপক বর্জিত। কল্লিনাথের মতে এই প্রবন্ধে মেলাপকের ব্যবহার বৈকল্পিক। সিংহভূপালের মতে ধ্বনিকুট্টনী প্রবন্ধে মেলাপক অংশটি অক্ষরবর্জিত গমকালপ্তি দ্বারা সম্পাদিত হয়। কল্লিনাথের মতে এটি ত্রিধাতুক, পদ-তাল বদ্ধ তারাবলী-জাতীয় নিযুক্ত প্রবন্ধ।

আর্ঘ্য প্রবন্ধ আর্ঘ্যছন্দে গাওয়া হয়। চরণান্তে অথবা প্রথমার্ধের শেষে সা-রে-গা-মা ইত্যাদি স্বর উচ্চারণ করা হয় এবং এই অংশটি দু'বার গাওয়া হয়। দ্বিতীয় অর্থ গাওয়া হয় একবার। প্রথমার্ধটি হ'ল উদ্গ্রাহ এবং দ্বিতীয়ার্ধটি হ'ল ধ্রুব। আভোগ, অংশে থাকে গাতা বা নেতার নাম। উদ্গ্রাহ অংশের পুনরাবৃত্তির পর গান শেষ হয়।

গাথাপ্রবন্ধ প্রাকৃতপদ অবলম্বনে গাওয়া হয়ে থাকে। এই প্রবন্ধের অস্ত্রান্ত্র নিয়মগুলি আর্ঘ্য প্রবন্ধের মতই।

দ্বিপথ প্রবন্ধ গাওয়া হয় দ্বিপথ ছন্দ অবলম্বনে। এই প্রবন্ধের শেষে স্বরাচরণ বিধেয়। শার্ঙ্গদেব একে “স্বরমুক্তিকঃ” বলেছেন। দ্বিপথ প্রবন্ধ তালহীন এবং সতাল হ্র'রকমই হয়। এটি তিন ধাতু বিশিষ্ট; কারণ এতে মেলাপক নেই। এই প্রবন্ধ চার প্রকার।

কলহংস প্রবন্ধ কলহংস ছন্দে রচিত হয়। কল্লিনাথ দ্বাদশাঙ্কর পর্যায়ে হংস নামক ছন্দকে কলহংস ছন্দ নামে অভিহিত করেছেন। এই প্রবন্ধে প্রতিপাদের শেষে স্বরাহুষ্ঠানের পর গান শেষ হয়। এই গানে ঝম্পাতাল প্রভৃতি ব্যবহৃত হয়। এরও ধাতুর সংখ্যা তিন। কলহংস প্রবন্ধ দু'প্রকার—কর্ণজ এবং মাত্রিক।

তোটক প্রবন্ধ তোটক ছন্দে বঁধা থাকে। এই গানে প্রতিপাদের শেষে

স্বরানুষ্ঠান হয়। এতে উদ্‌গ্রাহ, ধ্রুব এবং আভোগ বর্তমান। তোটক প্রবন্ধ ত্রিধাতুক, নিযুক্ত এবং ভাবনীজাতীয়।

এরপর ষট প্রবন্ধের পরিচয় পাওয়া যায়। পূর্বোল্লিখিত দ্বিপদী প্রবন্ধের অর্ধেক অংশ নিয়ে ষট প্রবন্ধের সৃষ্টি হয়। তেনক অঙ্কের অনুষ্ঠানের পর এই গান শেষ হয়।

বৃত্ত-প্রবন্ধ যে কোন ছন্দে, ইচ্ছামত তালে গাওয়া চলত। এই প্রবন্ধের শেষে স্বরানুষ্ঠান হয়। মতান্তরে স্বরানুষ্ঠান বর্জিত বৃত্ত প্রবন্ধের কথা বলা হয়।

এর পর মাতৃকা প্রবন্ধের পরিচয় পাওয়া যায়। মাতৃকা শব্দের অর্থ বর্ণমালা। প্রথম পদ অ-কার, দ্বিতীয় পদ আ-কার এইভাবে ক্রমান্বয়ে ক্ষ-কার পর্যন্ত পদ এই প্রবন্ধে রচনা করা হয়। এই প্রবন্ধে মার্গতাল এবং দেশী তাল ব্যবহৃত হতো। এই প্রবন্ধ দু'প্রকার গজজ এবং পজজ। মাতৃকা প্রবন্ধ ত্রিধাতুক, নিযুক্ত এবং তারাবলী জাতীয়।

রাগকদম্বক প্রবন্ধ দু'প্রকার—নন্দাবর্ত এবং স্তম্ভিক। কল্লিনাথের মতে রাগ-কদম্বক কেবলমাত্র উদ্‌গ্রাহ এবং ধ্রুব সহযোগে গাওয়া হয়। এটি ত্রিধাতুক।

পঞ্চতালেশ্বর প্রবন্ধে প্রথমে রাগালাপ করা হয়। এর পর পাঁচটি পদ দু'বার করে গাওয়া হয়। এই প্রবন্ধে আরম্ভে যে আলাপ শেষেও সেই আলাপ করা কর্তব্য।

তালার্ণব হ'ল আলিক্রম পর্যায়ের শেষ প্রবন্ধ। এই প্রবন্ধে বহু তাল প্রয়োগ করা হয়। তালার্ণব প্রবন্ধ দু'প্রকার—গজজ এবং পজজ। কল্লিনাথ বলেছেন যে এই প্রবন্ধ উদ্‌গ্রাহ, ধ্রুব, আভোগযুক্ত ত্রিধাতুক, নিযুক্ত এবং মেদিনীজাতীয়।

### বিপ্রকীর্ণ পর্যায়ের বিবিধ প্রবন্ধ

বিপ্রকীর্ণ পর্যায়ের প্রথম প্রবন্ধটির নাম 'শ্রীরঙ্গ'। রাগকদম্বক প্রবন্ধের সঙ্গে এই প্রবন্ধের মিল পাওয়া যায়। বিপ্রকীর্ণ প্রবন্ধে চারটি রাগ এবং চারটি তাল ব্যবহৃত হয়। শেষে পদবিষ্ণাস বর্তমান। এই প্রবন্ধ ত্রিধাতুক নিযুক্ত এবং মেদিনীজাতীয়।

ত্রিবিলাস প্রবন্ধে পাঁচটি তাল এবং পাঁচটি রাগের ব্যবহার পাওয়া যায়। শেষে স্বরানুষ্ঠান হয়।

পঞ্চভঙ্গি প্রবন্ধের শেষে তেনক বোঝিত হয়—এই একটিমাত্র লক্ষণের কথাই

শাক্তদেব বলেছেন। সিংহভূপালের বর্ণনা থেকে জানা যায় যে এই প্রবন্ধ দুটি রাগ এবং দুটি তালে নিবন্ধ থাকে।

পঞ্চানন প্রবন্ধে শেষে পাঠ-এর আচরণ হয়। অষ্টান্ত লক্ষণ পঞ্চভঙ্গি প্রবন্ধের মত।

উমাতিলক প্রবন্ধে তিন প্রকার রাগ এবং তিন প্রকার তাল ব্যবহৃত হয়। শেষে বিরুদ্ধ সংযুক্ত হয়।

উপরোক্ত পাঁচটি প্রবন্ধ সম্পর্কে শাক্তদেব বলেছেন যে এগুলি ছয়টি অঙ্গ যুক্ত।

ত্রিপদী প্রবন্ধে চারটি পদ বর্তমান। এই প্রবন্ধ তালহীন এবং কর্ণাট ভাষায় রচিত। চারটি পদ থাকা সত্ত্বেও এই প্রবন্ধের নাম ত্রিপদী হওয়ার কারণ ব্যাখ্যা প্রদত্তে কল্লিনাথ বলেছেন যে এই প্রবন্ধে প্রথম দুটি পদ একই রকম হওয়াতে এদের একটি পদ বলে মনে হয়। ত্রিপদী প্রবন্ধের প্রথম পদ দুটি উদ্গ্রাহ এবং বাকী পদ দুটি ধ্রুব। ইচ্ছামুসারে এতে আভোগের পরিকল্পনা করা হয়ে থাকে। কল্লিনাথের মতে এটি তারাবলী জাতীয় নিযুক্ত প্রবন্ধ।

চতুষ্পদী প্রবন্ধেব চারটি পাদের মধ্যে দ্বিতীয় ও চতুর্থ পাদের প্রত্যেকটিতে ষোলটি ক'রে মাত্রা থাকে এবং প্রথম ও তৃতীয় পাদের প্রত্যেকটিতে পনেরটি ক'রে মাত্রা থাকে। কল্লিনাথ বলেছেন যে এই প্রবন্ধের পূর্বাধ স্বরসংযুক্ত এবং উত্তরার্থ তেনক সংযুক্ত। তেনক-এর অল্পষ্ঠান দ্বারা এই গান শেষ হয়। এই প্রবন্ধে আভোগের পরিকল্পনাও দেখা যায়। এটি ভাবনী জাতীয়।

ছ'টি পাদ নিয়ে গঠিত হয় ষট্পদী প্রবন্ধ। এই প্রবন্ধ কর্ণাট ভাষায় রচিত হয়। এতে তাল ব্যবহৃত হয় না। এই প্রবন্ধের প্রথম তিনটি পাদ হ'ল উদ্গ্রাহ এবং শেষের তিনটি পাদ ধ্রুব। আভোগের অস্তিত্বও বর্ণনা করা হয়ে থাকে। এটি তারাবলী জাতীয় নিযুক্ত প্রবন্ধ।

বস্তু প্রবন্ধে থাকে পাঁচটি পাদ। এটি ত্রিধাতুক। কল্লিনাথ বলেছেন যে এটি পঞ্চাঙ্গযুক্ত, বিরুদ্ধহীন, আনন্দিনীজাতীয় নিযুক্ত প্রবন্ধ।

বিজয় প্রবন্ধ গাওয়া হত রাজাদের বিজয় উৎসব উপলক্ষে। তেন, স্বর, পাট, পদ সহযোগে এই গান গাওয়া হত। এই গানে বিজয়তাল ব্যবহৃত হত। স্বরযুক্ত অংশটি উদ্গ্রাহ এবং পাট ও পদযুক্ত অংশটি ধ্রুব। এটি আনন্দিনীজাতীয়।

ত্রিপঞ্চক প্রবন্ধে থাকে তিনটি পাদ। কল্লিনাথ বলেছেন যে, এই প্রবন্ধের প্রথম দুটি পাদ উদ্গ্রাহ এবং তৃতীয় পাদ ধ্রুব। এতে আভোগও পাওয়া যায়। ত্রিপঞ্চক হ'ল আনন্দিনী জাতীয় প্রবন্ধ।

চারটি চরণ এবং চারটি বর্ণ ( স্থায়ী, আরোহী, অবরোহী, সঞ্চারী ) ব্যবহৃত হয় চতুর্থ প্রবন্ধে । প্রথম পাদদ্বয় উদ্‌গ্রাহ, দ্বিতীয় পাদদ্বয় ধ্রুব । আভোগ রচিত হয় পদাস্তর দ্বারা । এই প্রবন্ধ ত্রিধাতুক । নিযুক্ত, বিরুদ্ধ, বর্জিত হওয়ায় পঞ্চাঙ্গযুক্ত আনন্দিনী জাতীয় প্রবন্ধ ।

এর পর সিংহলীল প্রবন্ধের পরিচয় পাওয়া যায় । এই প্রবন্ধ গাওয়া হয় সিংহলীল তালে । এতে স্বর, পাট, বিরুদ্ধ, তেনক বর্তমান । কল্লিনাথ বলেছেন যে এই প্রবন্ধের স্বর, পাট দ্বারা গঠিত অংশ উদ্‌গ্রাহ এবং বিরুদ্ধ, তেনক দ্বারা গঠিত অংশ ধ্রুব । পদের সাহায্যে আভোগ সৃষ্টি হয় । এটি ত্রিধাতুক মেদিনী জাতীয় প্রবন্ধ ।

হংসলীল তালে গাওয়া হয় হংসলীল প্রবন্ধ ; প্রথম পাদটি উদ্‌গ্রাহ এবং দ্বিতীয় পাদটি ধ্রুব । পদাস্তর ক'রে আভোগ রচনা করা হয় । সুতরাং এটি ত্রিধাতুক । পদ, পাট, তাল এই প্রবন্ধে পাওয়া যায় । এটি ভাবনী জাতীয় প্রবন্ধ ।

দণ্ডক প্রবন্ধ গাওয়া হয় দণ্ডক ছন্দে, পদ এবং স্বর সহযোগে । পদ দ্বারা গঠিত দণ্ডকের পূর্বার্ধ উদ্‌গ্রাহ । স্বর দ্বারা গঠিত দণ্ডকের উত্তরার্ধ ধ্রুব । পদাস্তর ক'রে আভোগ রচনা করতে দেখা যায় । সেই হিসাবে দণ্ডক প্রবন্ধ ত্রিধাতুক । এই প্রবন্ধে স্বর, পদ, তাল ব্যবহৃত হওয়ায় এটি ভাবনীজাতীয় ।

কম্পট প্রবন্ধ গাওয়া হত কম্পট ছন্দে, ক্রীড়াতালে । কল্লিনাথ বলেছেন, এই প্রবন্ধের প্রথম দুটি পাদ উদ্‌গ্রাহ এবং তৃতীয় পাদ ধ্রুব । যদি আভোগ কল্পনা করা হয় তবে এই প্রবন্ধ হবে ত্রিধাতুক । এই প্রবন্ধ নিযুক্ত এবং তানাবলী-জাতীয় ।

কন্দুক প্রবন্ধের প্রথম পাদদ্বয় উদ্‌গ্রাহ এবং তৃতীয় পাদ ধ্রুব । এটি নিযুক্ত এবং দীপনীজাতীয় প্রবন্ধ ।

ত্রিভঙ্গি প্রবন্ধে স্বর, পাট, পদ বর্তমান । এই প্রবন্ধ পাঁচ প্রকার । প্রথম প্রকার ত্রিভঙ্গী তালে গাওয়া হয় । দ্বিতীয় প্রকারে ত্রিভঙ্গী ছন্দ ব্যবহৃত হয় । তৃতীয় প্রকার ত্রিভঙ্গ প্রবন্ধে তিন রকম রাগ ও তিন রকম তাল ব্যবহৃত হয় । চতুর্থ প্রকার গাওয়া হয় তিন রকম ছন্দে । পঞ্চম প্রকারে তিনটি দেবতার স্তুতি সংযোজিত হয় ।

হরিবিলাসক প্রবন্ধে প্রথম, দ্বিতীয় এবং তৃতীয় খণ্ডে যথাক্রমে বিরুদ্ধ, পাট এবং তেনকের অনুষ্ঠান হয় ।

প্রথম খণ্ড হ'ল উদ্গ্রাহ এবং দ্বিতীয় ও তৃতীয় খণ্ড হ'ল ঋব। পদান্তর দ্বারা আভোগ সৃষ্ট হয়। কল্লিনাথ বলেছেন এটি ত্রিধাতুক, নিযুক্ত এবং আনন্দিনী জাতীয় প্রবন্ধ।

সুন্দরিন প্রবন্ধ হরিবিলাসক প্রবন্ধের মত। এতে পদ, বিরুদ্ধ এবং তেনকের ব্যবহার দেখা যায় এবং এতে স্বর ও পাটের ব্যবহার না থাকায় কল্লিনাথ এই প্রবন্ধকে দীপনীজাতীয় বলেছেন।

স্বরাক প্রবন্ধে পদ, স্বর এবং বিরুদ্ধ ও তিনটি ধাতু বর্তমান। এতে ক্রমান্বয়ে তিনটি তালের ব্যবহার হয়। তবে শাস্ত্রদেবের বর্ণনা থেকে এটিকে মেলাপক বর্ণিত ব'লে মনে হতে পারে। সিংহভূপালও এই প্রবন্ধে মেলাপক আছে ব'লে মনে করেন না। তবে কল্লিনাথ এই প্রবন্ধের পদকে উদ্গ্রাহ, স্বরকে মেলাপক এবং বিরুদ্ধকে ঋব বলে বর্ণনা করেছেন। শাস্ত্রদেবের মতে এই প্রবন্ধ গাইতে হ'বে মালবশ্রী রাগে। এই প্রবন্ধে মেলাপক এবং আভোগ আছে ব'লে মেনে নিলে এটিকে চতুর্ধাতুক প্রবন্ধ বলতে হ'বে—এই মত প্রকাশ করেছেন কল্লিনাথ। এটি নিযুক্ত এবং দীপনীজাতীয়।

শ্রীবর্ধন প্রবন্ধে বিরুদ্ধ, পাট, পদ ও স্বর বর্তমান এবং এর বিরুদ্ধ ও পাট নিয়ে উদ্গ্রাহ এবং পদ ও স্বর নিয়ে ঋব অংশটি সংগঠিত।

হর্ষবর্ধন প্রবন্ধেও পদ, বিরুদ্ধ, স্বর, পাট বর্তমান। অবশ্য সিংহভূপাল বলেছেন যে এই প্রবন্ধে শুধুমাত্র পদ ও বিরুদ্ধ থাকে।

বদন প্রবন্ধে ছ-গণ (৪ ৪ ৪ I), প-গণ (৪ ৪) এবং দ-গণ (৪)—এর ব্যবহার হয়। এই মাত্রা গণ তিনটি হচ্ছে উদ্গ্রাহ। স্বর ও পাট দ্বারা রচিত পরের পদটি ঋব। এই মতটি কল্লিনাথের।

উপবদন এবং বসন্ত-বদন প্রবন্ধেও স্বর এবং পাট যুক্ত পদ থাকে। পদান্তরের সাহায্যে আভোগের পরিকল্পনাও করা হয়। এটি দীপনী জাতীয়।

চক্রী তালে হিন্দোল রাগে গাওয়া হয় চক্রী প্রবন্ধ। এই গান বসন্তোৎসবে গাওয়া হয়। ক্রীড়াতালেও কেউ কেউ এই গান গেয়ে থাকেন। কল্লিনাথ বলেছেন, এতে উদ্গ্রাহ, ঋব এবং আভোগ বর্তমান। এটি ত্রিধাতুক, নিযুক্ত, তারাবলী জাতীয়।

চর্চা প্রবন্ধ পঞ্চদশী ছন্দে এবং আধ্যাত্মিক বিষয় অবলম্বনে রচিত। কল্লিনাথের মতে এটি ত্রিধাতুক, নিযুক্ত এবং তারাবলী জাতীয় প্রবন্ধ। চর্চাগীতি দু'প্রকার—পূর্ণা ও অপূর্ণা।



পদ্ধতী প্রবন্ধ পদ্ধতী ছন্দে রচিত হয়, এতে বিরুদ্ধ, স্বর এবং পাট বর্তমান। কল্লিনাথের মতে এটি ত্রিধাতুক, নিষুক্ত এবং আনন্দিনী জাতীয়।

সংগ্রাম উপলক্ষে স্তুতিবাচক প্রবন্ধ হ'ল রাহড়ী। এই প্রবন্ধ বীররসায়ক ও বহু পাদ সম্পন্ন। এটি ত্রিধাতুক এবং তারাবলী জাতীয়।

রীরত্নী প্রবন্ধে পদ, বিরুদ্ধ যথাক্রমে উদ্গ্রাহ ও মেলাপক। এই প্রবন্ধ ত্রিধাতুক এবং ভাবনী জাতীয়।

মঙ্গলাচার প্রবন্ধ কৈশিকী রাগে, নিঃসারু তালে, স্বরাচরণ সহযোগে গাওয়া হয়। তিন প্রকার মঙ্গলাচার প্রবন্ধ বর্তমান—গতুজ, পতুজ এবং গতুজ-পতুজ। এই প্রবন্ধ ত্রিধাতুক, নিষুক্ত এবং ভাবনী জাতীয়।

ধবল প্রবন্ধে থাকে আশীর্বাণী। এই প্রবন্ধের পূর্বাংশ উদ্গ্রাহ এবং উত্তরাংশ ধ্রুব। পৃথকভাবে আভোগ রচিত হয়। এটি তারাবলী জাতীয় প্রবন্ধ। এই প্রবন্ধ তিন প্রকার—কীর্তি, বিজয় এবং বিক্রম।

কল্যাণবাচক মঙ্গল প্রবন্ধ গাওয়া হতো বোটুরাগে বা কৈশিকী রাগে এবং বিলম্বিত লয়ে।

দেশভাষায় রচিত, অমুপ্রাসযুক্ত তিনটি খণ্ড সমন্বিত ওবীপদ প্রবন্ধ খুব সম্ভব শাক্তদেবের সময় দৌলতাবাদ অঞ্চলে বিশেষ প্রচলিত ছিল। এই গানের শেষে 'ওবী' পদটি গাওয়া হয়।

লোলীপদ প্রবন্ধ প্রাকৃত ভাষায় রচিত প্রবন্ধ। এই প্রবন্ধ অনেকটা ওবীপদ প্রবন্ধের মত, শুধুমাত্র 'ওবী'-র স্থানে 'লোলী' পদ গাওয়া হয়।

লাটভাষায় রচিত ঢোল্লরীপদ প্রবন্ধের শেষে 'ঢোল্লরী' পদ যুক্ত হয়। এ সম্পর্কে এর বেশী কোন ব্যাখ্যা পাওয়া যায় না।

অধিক অমুপ্রাসযুক্ত, তিনটি খণ্ড সমন্বিত দণ্ডী প্রবন্ধের শেষে "দণ্ডী" পদের যোগ হয়। এই দণ্ডী শব্দের কোন ব্যাখ্যা পাওয়া যায় না।

ওবীপদ, লোলীপদ, ঢোল্লরীপদ এবং দণ্ডী এই চারটি প্রবন্ধ সম্বন্ধে কল্লিনাথের অভিমত হ'ল এই যে, পদ এবং তাল বন্ধ হওয়ায় এরা তারাবলী জাতীয়।

প্রবন্ধ ভেদে উদ্গ্রাহ অংশ তিন খণ্ডে, দুই খণ্ডে বা এক খণ্ডে গাওয়া হতে পারে; ধ্রুব এবং আভোগ অংশও সেইরূপ। আভোগের শেষে ধ্রুব অংশটি আর একবার গেয়ে গান শেষ করার রীতি। এখানে উল্লেখযোগ্য এই যে 'ধ্রুব' প্রবন্ধ সংগীতের নিত্য অংশ হওয়া সত্ত্বেও কোনও কোনও প্রবন্ধে ধ্রুব বা আভোগ বর্জন

করা হয়েছে।<sup>১</sup> কিন্তু কল্লিনাথ বলেছেন যে, ঋব এবং আভোগ এখন থাকে না তখন অনেকগুলি উদ্‌গ্রাহের আচরণ হয়। সেক্ষেত্রে উদ্‌গ্রাহই ঋবের প্রতিনিধিত্ব করে। সুতরাং যে কোনও অবস্থাতেই হোক ঋব অংশ প্রকৃত পক্ষে বর্জিত হয় না। আবার কোনও কোনও প্রবন্ধ কেবলমাত্র উদ্‌গ্রাহ এবং ঋব সহযোগে গঠিত<sup>২</sup> বিপ্রকীর্ণ প্রবন্ধের মধ্যে আবার এমন প্রবন্ধ রয়েছে যার পূর্বভাগের তিনটি পাদ উদ্‌গ্রাহ এবং শেষের তিনটি চরণ ঋব।

### সালগ সূড় প্রবন্ধ

সূড় ( যাকে বলা হয়েছে শুদ্ধ সূড় ), আলি, বিপ্রকীর্ণ—প্রবন্ধ সংগীত এই তিন ভাগে মোটামুটি ভাবে বিভক্ত থাকলেও বহুক্ষেত্রে এদের মিশ্রণ ঘটেছে এবং পরিবর্তন ঘটেছে। এই পরিবর্তন এবং মিশ্রণের মধ্য দিয়ে নূতন শ্রেণীবিভাগ পরবর্তীকালে সৃষ্টি হয়েছে। শাক্তদেব ‘সালগ-সূড়’ শ্রেণীর যে প্রবন্ধ-এর কথা বলেছেন তার মধ্যে রয়েছে সাত প্রকার প্রবন্ধ—ঋব, মঠ, প্রতিমঠ, নিঃসারক, অড্ডতাল, রাসক ও একতালী। এই একতালী-র সঙ্গে শুদ্ধসূড় একতালীর সম্পর্ক নেই।

‘সালগ’ শব্দটি ‘ছায়ালগ’ শব্দ থেকে এসেছে। ‘ছায়ালগ’ সম্পর্কে কল্লিনাথের ব্যাখ্যা এইরূপ—

“ছায়ালগঃ ছায়াং শুদ্ধসাদৃশ্যং লগতি গচ্ছতি ইতি তথোক্ত।”—অর্থাৎ যে সব গানে শুদ্ধ সংগীতের ছায়াপাত ঘটেছে সেইগুলিকে ‘ছায়ালগ’ বলা যায়। শুদ্ধ গীতের মধ্যে পড়ে জাতি, কপাল, কব্বল, গ্রামরাগ উপরাগ, ভাষা, বিভাষা, অন্তর ভাষা। শাক্তদেবের মতে যেহেতু এলা প্রভৃতি প্রবন্ধে শুদ্ধগীতের অম্লসরণ পরিলক্ষিত হয় সেইহেতু এলা থেকে একতালী পর্যন্ত গীতগুলি শুদ্ধসূড়। এইসব গানের ক্ষেত্রে অতিলজ্বন হয়নি বলে অনুমান করা হয়। কিন্তু ঋবা প্রভৃতি গানের ক্ষেত্রে অতিলজ্বন ঘটেছে বলে সেগুলি ছায়ালগ বা সালগ-এর পর্যায়ভুক্ত হয়েছে। শাক্তদেবের মতে এলা প্রভৃতি গীতের ছায়ালগই আচার্যসম্মত; কিন্তু তবুও শ্রোতার কাছে এগুলি শুদ্ধগীতের মত বলে প্রচলিত থাকায় এগুলিকে শুদ্ধ গীতরূপেই গ্রহণ করা হয়। তাঁর উক্তি—

“ছায়ালগং মেলাদৈর্ঘ্যাপ্যাচার্য সম্মতং।

লোকে তথাপি শুদ্ধোহিসৌ শুদ্ধসাদৃশ্যতো মতঃ।”

১। যেমন ‘লম্বক’ প্রবন্ধ ( শুদ্ধ সূড় )।

২। যেমন ‘রাগ কদম্বক’ প্রবন্ধ ( আলি প্রবন্ধ )।

—এ থেকে প্রমাণিত হয় যে শার্ঙ্গদেব এলা প্রভৃতি গীতগুলিকে শুদ্ধসুহৃৎ বলে' মেনে নিয়েছিলেন।

সালগ প্রবন্ধের অন্তর্গত সাতটি প্রবন্ধের তিনটি সংগীত অংশ ( ধাতু ) থাকতো, যেমন—উদ্গ্রাহ, অন্তর এবং আভোগ; মেলাপক এখানে বর্জিত। তবে মর্শ, প্রতিমর্শ প্রভৃতির ছা'টি করে' অঙ্গ থাকতো।

ঋব প্রবন্ধ গান সম্পর্কে শার্ঙ্গদেব বলেছেন—

“এক ধাতুর্দ্বিধং শ্রাদ্ধক্রোদগ্রাহস্ততঃপরম্ ॥  
কিকিছুচ্চং ভবেৎ খণ্ডম দ্বিরভ্যস্মিদম্ ত্রয়ম্ ।  
ততো দ্বিধং আভোগস্তস্ত শ্রাৎ খণ্ডমাদিমম্ ॥  
এক-ধাতুর্দ্বিধং চ খণ্ড মুচ্চতরম্ পরম্ ।  
স্তত্যানামাক্রিতশ্যাসৌ কচিদ্দ্বৈককখণ্ডকঃ ॥  
উদ্গ্রাহস্যাত্মখণ্ডে চ গ্রাসঃ স-ঋবকোভবেৎ ।  
একাদশাক্ষরাৎ খণ্ডদৈকাক্ষর বর্ধিতৈঃ ॥  
খণ্ডেঋবাঃ ষোড়শ স্র্যঃ ষড়্বিংশত্যাক্ষরাবধি ।”

সিংহভূপালে এই শ্লোক ব্যাখ্যা ক'রে বলেছেন—

“ঋবাদিভিঃ সপ্তভির্গীতৈঃ সালগ সূহৃৎ প্রবন্ধাঃ  
তেষু ঋবম্ লক্ষয়তি একধাত্বিতি  
পূর্বম্ সাদৃশ্যেয় খণ্ডাষ্মক্ উদ্গ্রাহঃ কর্তব্যঃ  
ততোনস্তরম্ কিকিছুচ্চম্ খণ্ডমস্তরাধাম্ কর্তব্যম্ ;  
এতৎ ত্রয়োমপি দ্বিরাভস্তম্ দ্বির্গেয়ম্ ।  
ততোনস্তরম্ খণ্ডদ্বয়মযুক্ত আভোগ, তস্ত প্রথমং  
খণ্ডদ্বয়-মেকধাতু সাদৃশ্যেয় খণ্ডদ্বয়যুক্তম্,  
দ্বিতীয়-খণ্ডম্ ততোপ্লুচ্চম্ গাতোবাম্  
অসাবাভোগস্তত্যস্ত নায়কস্ত নায়্য যুক্তঃ কার্ধ্যঃ  
কচিৎকেষাচিন্নতে' ষমুচ্চৈকখণ্ডো গাতব্যঃ  
উদ্গ্রাহস্ত আত্মখণ্ডে চ সমাপ্তি,  
স। ঋব ইতি জ্ঞেয়ঃ ।”

সালগ সূহৃৎের অন্তর্গত ঋবাগীতির যে বিবরণ সংগীত-রত্নাকরে পাওয়া যায়, তাতে দেখা যায় যে, এই প্রবন্ধ-এর উদ্গ্রাহ অংশটির দুই ভাগ। উদ্গ্রাহের পরেই যে অংশ তার নাম “অন্তর”। শার্ঙ্গদেবের ভাষায়—

“ঋবা ভোগান্তরে আতো ধাতুরণ্যোহস্তরাভিধঃ ।

স তু সালগ নৃড়ন্বরূপকেষু এব দৃশ্যতে ॥”

অর্থাৎ শুধুমাত্র সালগনৃড়ন্ব গীতিগুলিতেই ঋব এবং আভোগ এই দুই ধাতুর মধ্যবর্তীস্থলে আর একটি ধাতু দেখা যায়, তার নাম “অস্তর”। এই ‘অস্তর’ অংশ কিছুটা উচ্চৈঃস্বরে গাইবার নিয়ম—“কিঞ্চিদুচ্চং খণ্ডং অস্তরাখ্যাং কর্তব্যম্”—সিংহভূপাল ।

উদ্গ্রাহের দুই খণ্ড এবং অস্তর—এই তিনভাগই দু’বার করে গাইবার রীতি ছিল । ঋব প্রবন্ধের আভোগ অংশও দুই খণ্ডে বিভক্ত এবং প্রথম খণ্ডের চেয়ে দ্বিতীয় খণ্ড কিছুটা উচ্চৈঃস্বরে গাইবার রীতি ছিল । সিংহভূপালের মত অহুসারে আভোগের শেষ খণ্ডটা অস্তরার চেয়েও উচ্চস্বরে গাইতে হবে এবং এই অংশে নায়কের নাম যুক্ত থাকবে । সমগ্র গানটির পর উদ্গ্রাহের প্রথম খণ্ডটা গেয়ে গান শেষ করবার রীতি ।

সুতরাং দেখা যাচ্ছে যে, শুদ্ধ নৃড় প্রবন্ধে যেখানে রয়েছে উদ্গ্রাহ, ঋব, মেলাপক এবং আভোগ—এই চারটি ধাতু সেখানে আমরা ঋব প্রবন্ধে পাচ্ছি উদ্গ্রাহ ( দুইখণ্ড ), অস্তর এবং আভোগ ( দুই খণ্ড )। কল্লিনাথ অবশ্য বলেছেন যে, সালগ নৃড় প্রবন্ধ-এর “অস্তর” নামক অংশ প্রকৃতপক্ষে কোন বিশিষ্ট ধাতু নয়—লৌকিক রূপান্তর মাত্র—

“অয়মন্তরৌ লৌকিকরূপান্তর ইত্যাচ্যতে ।”

এখন প্রশ্ন হচ্ছে যে, কি ভাবে প্রবন্ধ সংগীত কালক্রমে রূপান্তরিত হয়ে বর্তমানের ঋপদ-এ রূপান্তরিত হয়েছে ? এ সম্পর্কে একটি অভিমত এইরূপ—

“যে কোন কারণেই হোক, উদ্গ্রাহ ও মেলাপক এই দুই অংশ বাহুল্য মনে হওয়ায় এই দুই অংশ একেবারে বাদ দিয়ে ঋব বা ঋকলি থেকে গান আরম্ভ ক’রে আভোগে শেষ করবার রীতি পরিকল্পিত হয় । ঋবকে প্রাধান্য দিয়ে রচিত সংগীত পদ্ধতিকে স্বভাবতই ঋবপদ বা ঋপদ নামকরণ করা হয় । পরবর্তীকালে “অস্তরা” ঋপদে স্থান পায় । তা ছাড়া অস্তরা ঋব ও আভোগের মধ্যবর্তী স্থানে ব্যবহার করার রীতি ছিলই । আভোগও দুই ভাগে ভাগ হয়ে পড়ে এবং এই আভোগের প্রথম অংশের নাম হয় ‘সকারী’ । এখনও সকারীর পর ঋকলিতে কিরে যেতে হয় না । এতেই মনে হয় যে সকারী ও আভোগ আভোগেরই দু’টি অংশ ।” ( ‘বাংলায় সংগীতের ইতিহাস’—মণিলাল সেন ) ।

আর একটি অভিমত হচ্ছে—“প্রাক্তন ধ্রুব উদ্‌গ্রাহটী আমাদের বর্তমান স্থায়ী, ‘অন্তর’ অংশটী বর্তমানে ‘অন্তরা’ নাম ধারণ করেছে। আভোগের প্রথম খণ্ডটী বর্তমান সঞ্চারী এবং দ্বিতীয় আভোগ নামেই পরিচিত আছে।” (‘সংগীত সমীক্ষা’, পৃ: ২১৩—রাজ্যেশ্বর মিত্র।)

প্রবন্ধ সংগীত ভালভাবে পর্যালোচনা করলেই দেখা যায় যে, ধ্রুব হচ্ছে নিত্য অংশ এবং আভোগ অংশও সেইরূপ। কল্লিনাথের যে উক্তি পূর্বে উদ্ধৃত করা হয়েছে তাতে দেখা যায় যে, যে প্রবন্ধে ধ্রুব ও আভোগ থাকে না সেখানে একাধিক উদ্‌গ্রাহের আচরণ হয় এবং উদ্‌গ্রাহই সেক্ষেত্রে ধ্রবের প্রতিনিধিত্ব করে। কারণ গানে প্রকৃত বিষয়ের প্রস্তাবনাও যেমন থাকতে হবে তেমনি থাকতে হবে তার পরিসমাপ্তি। “প্রস্তাবনার পরে স্বভাবতই আকাঙ্ক্ষার একটি রেশ থাকে এবং এই রেশটুকু আভোগে ক্ষয় করা হয়” (‘প্রাচীন ভারতের সংগীত চিন্তা’—অমিয়নাথ সাহা )।

আমার বক্তব্য হচ্ছে এই যে, সালগ-মুড় প্রবন্ধের অন্তর্গত ধ্রুব শ্রেণীর প্রবন্ধে ধ্রুব অংশের উল্লেখ না থাকতে পারে; সে ক্ষেত্রে উদ্‌গ্রাহের দুই অংশের এক অংশই ‘ধ্রুব’-এর প্রতিনিধিত্ব করতো এবং পরবর্তীকালে উদ্‌গ্রাহের এই দ্বিতীয় অংশই “স্থায়ী”<sup>১</sup> নামে অভিহিত হয়েছে এবং প্রথম অংশ পরিত্যক্ত হয়েছে। এর পরের অংশ—‘অন্তর’ পরবর্তীকালে “অন্তরা” নামে অভিহিত এবং আভোগের ( ধ্রুব প্রবন্ধে আভোগের দুই খণ্ড ) প্রথম খণ্ড সঞ্চারী এবং দ্বিতীয় খণ্ড আভোগ নামে পরিচিত হয়েছে। সাহিত্য রসের ক্ষেত্রে যেমন সঞ্চারী ( বা ব্যভিচারী ) ভাব স্থায়ী ভাবের পরিণতি রসকে পরিপুষ্ট দান করে তেমনি প্রবন্ধ সংগীতের সঞ্চারী অংশ “স্থায়ী”-তে প্রস্তাবিত আকাঙ্ক্ষার পরিপুষ্ট সাধনে সাহায্য করে।

হুতরাং বর্তমানের ধ্রুপদ সালগমুড়ের অন্তর্গত ধ্রুবাগীতির<sup>২</sup> পরিবর্তিত রূপ। ‘পদ’ বলতে সমগ্র গানটিকেই বুঝাতো, তাই ধ্রুবপদ কথাটী প্রথমে আসে এবং পরবর্তী কালে সংক্ষেপিত হয়ে ‘ধ্রুপদ’ নামকরণ হয়।

১। ধ্রুব=ধ্রু ( স্থির হওয়া )+অ। হুতরাং এই স্থির থাকে অংশই স্থায়ী।

২। ‘সঙ্গীতরত্নাকর’-এ বোল প্রকার ধ্রুবাগীতির উল্লেখ আছে: জয়ন্ত, শেখর, উৎসাহ, মধুর, নির্মল, কুন্তল, কামল, চার, নন্দন, চন্দ্রশেখর, কামোদ, বিজয়, কন্দর্প, জয়মঙ্গল, তিলক, ললিত। শাক্তদেব ছাড়া তানজোরের রাজা রঘুনাথ নাথক ( ১৭শ শতাব্দী ) ধ্রুবা শ্রেণীর বোল প্রকার সালগমুড় প্রবন্ধের সঙ্গে ধ্রুব প্রবন্ধ ব্যাখ্যা করেছেন ( ‘সঙ্গীতশুদ্ধি গ্রন্থ ঐষ্টব্য )

### ঋগ্বেদগান এবং ঋগ্বেদগান

এখানে বিশেষভাবে মনে রাখা প্রয়োজন যে, ঋগ্বেদ এবং ঋগ্বেদ এক জিনিস নয়। এদের রকম, গঠন এবং প্রয়োগ সবই বিভিন্ন। ঋগ্বেদ নিবদ্ধ প্রবন্ধ শ্রেণীর গান এবং এটি সালগমুড় প্রবন্ধ শ্রেণীর অন্তর্গত। অন্তর্গত ঋগ্বেদ নিবদ্ধ গান এবং এটি নাটকে প্রয়োগের উদ্দেশ্যে রচিত। মতঙ্গ, পার্শ্বদেব এবং শার্ঙ্গদেব—এঁরা ঋগ্বেদ গানের বর্ণনা দিয়েছেন। আর ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে বিস্তারিত ভাবে ঋগ্বেদ গানের আলোচনা করেছেন।

ঋগ্বেদগান প্রাচীন নিবদ্ধ শ্রেণীর গান। নাট্যাঙ্কুঠানের বিভিন্ন পরিবেশে ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র গীতের অঙ্কুঠান হত। এই গীতগুলিকে বলা হ'ত ঋগ্বেদ। এই গানের প্রয়োগ ছিল আবৃত্তিক। ঋগ্বেদগীতির অঙ্কুঠান হ'ত পূর্বরঙ্গে বা স্ববনিকার বহির্ভাগে। এই “ঋগ্বেদগীতি বৈদিক সামগানেরই পরবর্তী রূপ।”<sup>১</sup> নাট্যাঙ্কুঠানে এগুলি ব্যবহৃত হলেও নাট্যকার এগুলি রচনা করতেন না। প্রচলিত কয়েক প্রকারের বাঁধা গানই ঋগ্বেদগীতি রূপে প্রয়োগ করা হ'ত।

একক বা সম্মিলিত উভয় ভাবেই ঋগ্বেদ গাওয়া হ'ত। প্রধানত চচ্চপুট বা চাচপুট তালে এই গান গাওয়া হ'ত। গীতের সব লক্ষণ এতে থাকতো। যদিও ঋগ্বেদকে একটি স্বতন্ত্র শ্রেণীর গীত হিসাবে গণ্য করা হয়, তথাপি মূলতঃ এটি স্বয়ংসম্পূর্ণ গীত নয়—প্রচলিত পূর্বাংগগীতের অংশমাত্র। নাট্যাঙ্কুঠান ছাড়া ঋগ্বেদগীতি অঙ্কুঠানের রীতি ছিল না। সংগীতের আসরে ঋগ্বেদ যে মূল গানের অংশবিশেষ সেটা সম্পূর্ণ গাইবার রীতি ছিল।

ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্রের ৩২শ অধ্যায়ে ঋগ্বেদ সংজ্ঞা নির্ণয় করেছেন এই ভাবে—

ঋগ্বেদসংজ্ঞানি তানি স্মার্যাদ প্রমুখৈর্দ্বিজৈঃ।

গীতাকহীন সর্বানি বিনিযুক্তানেকশঃ ॥

যা ঋচঃ পাণিকা গাথা সপ্তরূপাক্রমেব চ।

সপ্তরূপপ্রমাণং চ সা তদ্রূপেভ্যস্তিসংজ্ঞিতম্ ॥

—নাট্যশাস্ত্র ৩২।১-২

এই উক্তি থেকে বোঝা যায় যে, ভরত তাঁর পূর্ববর্তী নারদ প্রমুখ শাস্ত্রকারদের প্রদত্ত সংজ্ঞা অনুসরণ করে বলেছেন যে, ঋক্, পাণিকা, গাথা—এই তিন প্রকার

গীতি এবং মজক, উল্লোপ্যক, অপরাঙ্কক, প্রকরী, ওবেগক, রোবিল্লক, উত্তর—এই সপ্তগীতকে ধ্রুবা বলে। এই সপ্তগীতির বহু অঙ্গ ছিল। সব ক'টা অঙ্গের প্রয়োগ ধ্রুবায় হ'ত না। শুধু যে বিশেষ অঙ্গগুলি উদ্ধৃত ক'রে নানা ছন্দে গাওয়া হ'ত সেইগুলিকেই বলা হ'ত ধ্রুবা।

এভাস্ত্বেভ্য উদ্ভূত) নানা ছন্দঃকৃতানি চ।

ধ্রুবাত্মং যানি গচ্ছন্তি তানি বক্ষ্যাম্যহং দ্বিজাঃ ॥

[ নাট্যশাস্ত্র ৩২ অধ্যায় ]

এই অঙ্গগুলির উল্লেখ নাট্যশাস্ত্রে আছে। সেগুলি হ'ল মুখ, প্রতিমুখ, বৈহায়স, স্থির বা স্থিত, প্রযুক্তি বা প্রযুক্ত, বজ্র, সন্ধি, সংহরণ, প্রান্তর, উপবর্ত, মাষঘাত, চতুরঙ্গ, অবপাতন বা উপপাত, প্রবেশ বা প্রবেশী, শীর্ষক, সংপিষ্টক বা সংবিষ্টতা, অস্তাহরণ, মহাজনিক। এই অঙ্গগুলি ধ্রুবার কাব্যরূপকে গড়ে তোলে। ভরতের মতে পরিগীতিকা, মজক, চতুস্পদা প্রভৃতি ধ্রুবার কলেবরকে পরিপুষ্ট করে।

বিচিত্র যুক্ত থেকে সৃষ্ট ধ্রুবা পাঁচটা শ্রেণীতে বিকশিত—প্রাবেশিকী, নৈজ্জামিকী আক্ষেপিকী, প্রাসাদিকী, এবং অন্তরা ১[ ধ্রুবাস্ত পঞ্চ বিজ্ঞেয়া নানাবৃত্তসমুদ্ভবাঃ” ]

(১) নাটকের প্রস্তাবনায় বিচিত্র রস এবং ভাবের ব্যঞ্জনা দান ক'রে যে ধ্রুবা গান করা হ'ত তার নাম প্রাবেশিকী।

(২) নাটকের কোনও অঙ্গের শেষে পাত্রগণের নিষ্করণ উপলক্ষে যে ধ্রুবা গান করা হ'ত তার নাম আক্ষেপিকী।

(৩) নির্দিষ্ট রসের বদলে অন্য রসের অবতারণা ক'রে সেই বিজাতীয় রসের মধ্যে সাম্যাস্থিতির প্রয়োজনে যে ধ্রুবা গান গাওয়া হ'ত তার নাম প্রাসাদিকী ॥

১। (ক) নানারসার্থযোগং নৃপাং যো গীয়তে প্রবেশেয়ু।

প্রাবেশিকী তু নামা বিজ্ঞেয়া সা ধ্রুবা তজ্জৈঃ ॥

(খ) অঙ্কান্তে নিষ্কান্তে যা তু ভৱেৎ প্রস্তুত স্ততিবোগে।

নিষ্কানোপগতগুণা বিভাঙ্গনৈজ্জামিকীং তাং তু ॥

(গ) ক্রমমুদ্রায়া বিধিজেঃ ক্রিয়ন্তে যা দ্রুতসযেন নাট্যবিধৌ।

আক্ষেপিকী ধ্রুবাসৌ দ্রুতা স্থিতা বাপি বিজ্ঞেয়া ॥

(ঘ) যা চ রসান্তরমুপগতমাক্ষেপবশাৎ প্রসাদয়তি।

রঙ্গরাগপ্রসাদ ভবনীজ্ঞেয়া প্রাসাদিকী সা তু ॥

(ঙ) বিষয়ে বিষ্মতে ক্রুদ্ধে হৃষ্টে মত্তেহথ সঙ্গতে।

গুরুভারাবসরে চ মুর্ছিতে গতিতে তথা ॥

দোষ প্রচ্ছাদনে যা চ গীয়তে সান্তরা ধ্রুবা ॥

[ নাট্যশাস্ত্র ৩২ অধ্যায় ]

(৫) বিষন্নতা, বিষ্মতি, ক্রোধ, হুপি, মন্ততা, সঙ্গতা, গুরুভারে অবসন্নতা, মুর্ছা, পতন, দোষ ঢাকা প্রভৃতি ব্যাপারে যে গান করা হ'ত তাকে বলা হ'ত অন্তরা।

এই পাঁচ প্রকার মূল ধ্রুপদ। এছাড়া ছন্দ, বৃত্ত ও জাতিভেদ ধ্রুপদের বিচিত্ররূপ দেখতে পাওয়া যায়। যেমন—তটি, ধুতি, রজনী, ভ্রমরী, জয়া, বিহাংক্রান্তা, ভূতলতম্বী, কমলমুখী, শিখা, ঘনপঙ্ক্তি, মালিনী, বিমলা, ডালা, রম্যা, ভীমা, নলিনী, নীলতোয়া, কামিনী, ভ্রমরমালা, ভোগবতী, মধুকরিকা, সমুদ্রা প্রভৃতি।

অধিকাংশ ক্ষেত্রেই ধ্রুপদ পদ শব্দরস্তুতির সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত থাকতো। সংস্কৃত ও প্রাকৃত ভাষায় ধ্রুপদ পদ রচিত হ'ত।

নাটকের বিভিন্ন পরিবেশে গাইবার জগু আরও কয়েক প্রকার ধ্রুপদ নির্দিষ্ট ছিল।

অপকৃষ্ট—বন্ধ, নিরুদ্ধ, পণ্ডিত, ব্যথিত, মুর্ছিত, মৃত, প্রভৃতি করণ পরিবেশে এই শ্রেণীর ধ্রুপদ প্রয়োগ করা হ'ত।

স্থিতা—উৎসাহ, অবহিত, চিন্তিত, পরিবেদিত, শ্রম, দৈন্য, বিষাদ প্রভৃতি পরিবেশে এই ধ্রুপদ গাওয়া হ'ত।

ক্রুতা—আবেগযুক্ত এই ধ্রুপদ অপকৃষ্ট ধ্রুপদের মত করণ পরিবেশে গাইবার রীতি ছিল। মুহূর্ত ও আহত হবার প্রত্যক্ষ ঘটনা ঘটলে স্থিতা ধ্রুপদ গাওয়া হ'ত। বিষাদ, প্রমাদ, ক্রোধ, রোদ্র, ভয়, বীরত্ব প্রকাশের ঘটনা ঘটলে ক্রুত ধ্রুপদ অনুষ্ঠান হ'ত। শরসন্ধান, রোষ, প্রকাশ প্রভৃতি ব্যাপারে গাওয়া হ'ত অন্তরা ধ্রুপদ।

শীর্ষক—এই ধ্রুপদ দেবতা ও রাজাদের ক্ষেত্রে প্রযোজ্য।

উদ্ধতা—এটাও দেবতা ও রাজাদের ক্ষেত্রে প্রযোজ্য। তবে এটা প্রয়োগ কর হ'ত রোদ্র বা বীর রসাত্মক পরিবেশে।

অনুবন্ধ—যতি, লয়, বাজের গতি, পদ, বর্ণ, স্বর, অক্ষর—এইগুলি যে ধ্রুপদ সঞ্চয়যুক্ত তার নাম অনুবন্ধ ধ্রুপদ। নাট্যাঙ্গুষ্ঠানের সময় নানা কারণে সাধারণভাবে এটা প্রয়োগ করা হ'ত।

ক্রুতবিলম্বিতা—নাটকের গতি অব্যাহত রাখার জন্তে যা ক্রুত অনুষ্ঠান হওয়া উচিত কিন্তু নাট্যধর্মের প্রয়োজনে সেটা বিলম্বিত হ'ত। এই জাতী ধ্রুপদকে ক্রুতবিলম্বিত বলা হ'ত।



অজ্ঞিতা—শৃঙ্গার রসাত্মক পরিবেশে এই শ্রেণীর ধ্রুবার প্রয়োগ করা হ'ত।  
এটা দিব্যা, রাজকীয় এবং গণিকা সকল প্রকার নারীর ক্ষেত্রেই প্রয়োগ  
করা হ'ত।

খঞ্জক এবং নংকুট—এই দু'প্রকার শৃঙ্গাররসাত্মক ধ্রুবা গাওয়া হ'ত।  
তবে এগুলি বিশেষত হাস্যরসাত্মক পরিবেশে এবং নীচ ব্যক্তির ক্ষেত্রে প্রয়োগ  
করা হ'ত।

যে সব ক্ষেত্রে ধ্রুবা-র ব্যবহার নিষিদ্ধ ছিল, সেগুলির উল্লেখ ভরত করেছেন।  
গান গাইতে গাইতে, ক্রন্দনরত অবস্থায়, সন্ধ্যাত্মক পরিস্থিতিতে, ঘোষণার  
সময়, গোলযোগেব সময় এবং বিস্ময়কর পরিস্থিতিতে ধ্রুবার ব্যবহার নিষিদ্ধ  
ছিল।

ধ্রুবা গীতির প্রয়োগ কোথায় কিভাবে হ'বে তার বিচার করতেন সংগীতাচার্য।  
ধ্রুবা প্রয়োগ করা হ'ত অর্থবিধি, দেশ, কাল, ঋতু, প্রকৃতি, ভাবলিঙ্গ—এই সবার  
বিচার করে।

এই ধ্রুবাগীতির ভাষা ছিল শূরসেনী ( “ভাষা তু শূরসেনী শ্রাৎ ধ্রুবাণাং  
সম্প্রয়োজয়েৎ।”—নাট্যশাস্ত্র, ৩২ অধ্যায় )। সংস্কৃত গান দিব্যাব্যাপাবে নির্ধারিত  
ছিল। আর মাহুঘের ব্যাপারে নির্ধারিত ছিল অর্ধসংস্কৃত ( অর্থাৎ দেশীয়  
ভাষা—মিশ্রিত সংস্কৃত )। অধম ব্যক্তিদের ক্ষেত্রে আচরিত হতো মাগধী  
ভাষা।

ধ্রুবাগীতি যেমন পরিস্থিতি এবং চরিত্রের মানসিক অবস্থার পরিচয় দিত,  
তেমনি এই গীতগুলির মধ্য দিয়ে বিশেষ বিশেষ নাট্য সময়েরও সঙ্কেত দেওয়া হত  
গতি অর্থে প্রাবেশিকী এবং নৈজ্জামিকী—এই দু'প্রকার ধ্রুবাই প্রযোজ্য ছিল।  
প্রাবেশিকী পূর্বাহ্ন এবং নৈজ্জামিকী দিন ও রাত্রি উভয় প্রকার কালই নির্দেশ  
করতো। অবশ্য পূর্বাহ্ন নির্দেশের ব্যাপারে শাস্ত্র বিষয় এবং মধ্যাহ্ন নির্দেশের  
ব্যাপারে উদ্দীপনায়ুক্ত বিষয় প্রয়োগ করার নিয়ম ছিল। অপরাহ্ন নির্দেশের জন্য  
গাওয়া হ'ত করুণরসাপ্রিত ধ্রুবা। চলনার্থে অর্থাৎ অক্ষত্রীড়া বা জলক্রীড়া  
প্রভৃতির ক্ষেত্রে আক্ষেপিকী গাইবার রীতি ছিল।

ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে ৬৪টি রকমের ধ্রুবাগানের পরিচয় দিয়েছেন। এগুলি  
জাতি, স্থান, প্রমাণ, প্রকার ও নামভেদে ভিন্ন ভিন্ন ছিল।

সংগীতরত্নাকরের টীকাকার কল্লিনাথ নাটকে পঞ্চসন্ধির কথা উল্লেখ করেছেন—  
যেমন, মূখ, প্রতিমূখ, গর্ত, বিমর্শ ও উপসংহার। ভরতও অসারিত গীতি

প্রসঙ্গে এগুলির উল্লেখ করেছেন এবং এই পাঁচটি সন্ধিতে প্রযুক্ত নাট্যগীতির পরিচয় দিয়েছেন। পরবর্তীকালে মতঙ্গ রচিত বৃহদ্দেশী গ্রন্থে এই পাঁচটির মধ্যে কোন সন্ধিতে কি রাগে গান করা হ'ত তার পরিচয় পাওয়া যায় এবং পূর্বরঙ্গে যে রাগে গান করা হ'ত তারও নাম পাওয়া যায়। এই রীতিও আদি নাট্যগ্রন্থ “ব্রহ্মভরতম্”—এর অনুসরণেই লিখিত।

‘মুখ’ অর্থ, নাটকের প্রস্তাবনা—এতে মধ্যম-গ্রামরাগ গান করা হ'ত। গর্ভে সাধারণিত গ্রামরাগ, বিমর্শে পঞ্চমগ্রামরাগ এবং উপসংহার (নিগ্রহণ)-এ কৈশিক গ্রামরাগ গান করার রীতি ছিল।

## তৃতীয় অধ্যায়

### সুলতানী আমল এবং রূপদের সৃষ্টি

সম্পূর্ণ একটা নূতন সভ্যতার সংস্পর্শে এসে ভারতীয় সভ্যতার ও সংস্কৃতির পরিবর্তন শুরু হয়। এই সভ্যতা—মুসলমান সভ্যতা, প্রাক্ ইসলাম যুগ থেকে আরব ও ভারতের মধ্যে নানা বিষয়ে সহযোগিতা স্থাপিত হয়েছিল। দেশ বিজয়ের বাসনা জাগবার অনেক আগেই ইসলামের যুগেও বহু মুসলমান ভারতের সভ্যতা ও সংস্কৃতির সঙ্গে পরিচিত হবার উদ্দেশ্যে অগ্রসর হয়েও ফিরে যান। তার কারণ ইসলামের উদ্ভবের কালে আরব জগতে যে নূতন সভ্যতার সূচনা হয় তার সঙ্গে ভারতীয় সভ্যতার সম্পূর্ণ পার্থক্য দেখা দেয়। প্রায় তিনশো বছর ধরে ভারতের সংস্কৃতি মুসলমানদের নিকট উপেক্ষিত ছিল। এর পর একাদশ শতাব্দীর প্রারম্ভে সুলতান মামুদের ভারত আক্রমণের পরে ভারতের সঙ্গে মুসলিম জগতের আবার নূতন করে যোগসূত্র স্থাপিত হয়। ১১৯২ খৃষ্টাব্দে তরাইন-এর যুদ্ধে পৃথ্বীরাজকে পরাজিত করে মহম্মদ ঘুরী দিল্লীর সিংহাসন অধিকার করেন। এইভাবে ভারতবর্ষে মুসলমান রাজত্বের পত্তন হয়। প্রথমে ঘুর, তার পর দাস রাজবংশ, খিলজী, তুঘলক, লোদী প্রভৃতি রাজবংশ এবং সর্বশেষে মুঘলরাজবংশ ভারতবর্ষ শাসন করেন।

এই মুসলমান যুগে ভারতীয় সংগীতের নানা পরিবর্তন ঘটে এবং এই পরিবর্তন সূচিত হয় আলাউদ্দীন খিলজীর রাজত্বকাল ( ১২৯৬—১৩১৬ খৃষ্টাব্দ ) থেকে। হিন্দু যুগেই প্রাচীন ভারতীয় সংগীত অত্যাধিক বন্ধনের মধ্য থেকে তার প্রবাহমানতা হারাতে শুরু করেছিল। সুলতানী আমলের প্রথম দিকে জনক রাগ গ্রামরাগ নামে পরিচিত ছিল। এ থেকে সৃষ্টি হয়েছিল বিভিন্ন ভাষা, বিভাষা, রাগ। এইগুলি আবার রাগ, উপরাগ ভাষাঙ্গ, ক্রিয়াঙ্গ এবং উপাঙ্গ প্রভৃতিতে বিভক্ত ছিল। শাজাহান তাঁর ‘সংগীত রত্নাকর’-এ ২৬৪ রকম রাগের কথা বলেছেন। এগুলি সবই মার্গ সংগীতাত্মক ছিল। সারা ভারতবর্ষে যে গীতি-গান ( lyric song ) প্রচলিত ছিল তা হচ্ছে প্রবন্ধ গান। এর পরিচয় পূর্বেই দেওয়া হয়েছে। বাণ্যযন্ত্রগুলির মধ্যে চিত্রবীণা এবং বিপক্ষী বীণা খুব জনপ্রিয় ছিল না। তবে স্বরমণ্ডল রীতিমত জনপ্রিয় ছিল। কিন্নরী এবং আলাপিনী—এই দুই শ্রেণীর বীণার মধ্যে কিন্নরী সুলতান আমলে সবচেয়ে বেশী জনপ্রিয় ছিল। বাঁশী এবং আনক শ্রেণীর বাণ্যযন্ত্রগুলির বিশেষ পরিবর্তন ঘটেনি।

### আলাউদ্দিন খিলজীর রাজত্বকাল

সুলতানী আমল সংস্কৃতি চর্চার পক্ষে খুব অল্পকূল ছিল না। রাজ্য লাভ এবং সিংহাসন অধিকারের জন্ত মারামারি কাটাকাটি লেগেই ছিল। মরক্কোবাসী পর্যটক ইবন বতুতা যে আলাউদ্দিন খিলজীকে শ্রেষ্ঠ সুলতানদের অন্ততম বলে অভিহিত করেছেন তাঁর রাজত্বকাল বিশ্বাসঘাতকতা, নরনারী হত্যা, অত্যাচার, জুলুম ও জবরদস্তির বিভীষিকার দ্বারা কলঙ্কিত। তথাপি এই আমলের একটি উজ্জল দিক হচ্ছে এই যে মুঘল-আমলে শিল্প ও সংস্কৃতির যে বিকাশ ঘটে তার ভিত্তিই রচিত হয়েছিল এই সুলতানী আমলে। এই আমলে সংগীতের যে বিকাশ ঘটে তার বিবরণ আমরা পাই জীয়াউদ্দীন বর্ণি রচিত ‘তারিখ-ই-ফীরুজশাহী’ গ্রন্থে। জীয়াউদ্দীন ১৩৫১ সালে তাঁর গ্রন্থ সমাপন করেন। তিনি সুলতান মহম্মদ বিন তুঘলক-এর সঙ্গে ঘনিষ্ঠ ছিলেন এবং তিনি ছিলেন আমীর খসরুর বন্ধু। তিনি কায়কোবাদ-এর রাজত্বকাল (১২৮৬-১২৮৮ খৃষ্টাব্দ), জালালউদ্দিন খিলজীর রাজত্বকাল (১২৮৮-১২৯৫ খৃষ্টাব্দ) এবং আলাউদ্দিন খিলজীর রাজত্বকালের সংগীত সম্পর্কে বিবরণ তাঁর উপরোক্ত গ্রন্থে লিপিবদ্ধ করেছেন। তাঁর বই থেকে জানা যায়, কিভাবে মধ্যপ্রাচ্য থেকে বাতাবস্ত্রগুলি ভারতবর্ষে পরিচিতি লাভ করে এবং এই সব যন্ত্রের ভারতীয়-করণ করা হয়। তাঁর লেখা থেকে আমরা জানতে পারি যে কায়কোবাদের রাজত্বকালে গজল্ গানের সঙ্গে রবাব যন্ত্রের সঙ্গত চলতো। এই কায়কোবাদের রাজত্বকালেই যে কাওয়াল গান প্রচলিত ছিল তাও আমরা বর্ণির লেখা থেকে জানতে পারি।

### আমীর খসরু

মধ্যযুগে সংগীতের দিক থেকে একটি গুরুত্বপূর্ণ অধ্যায় আলাউদ্দিন খিলজীর রাজত্বকাল। তাঁর দরবারের অন্ততম সংগীতজ্ঞ আমীর খসরু। এই আমীর খসরু-র নাম ভারতীয় সংগীতের ইতিহাসে নানাভাবে ছড়িয়ে আছে। তাঁকে ভারতীয় সংগীতের অন্ততম ধারা খেয়ালের স্রষ্টা পর্যন্ত বলা হয়েছে। খসরু ভারতে আগমণকারী একটি সম্ভ্রান্ত পরিবারে জন্ম গ্রহণ করেন। চেন্নিজ খাঁ-র মধ্য এশিয়া আক্রমণের সময় অনেকে বাস্তুহারা হয়ে ভারতবর্ষে আসেন। এঁদের মধ্যে লাচিন তুর্কী নামে একটি গোষ্ঠী মধ্য-এশিয়া থেকে সুলতান সামসুদ্দীন ইলতুৎমিস-এর সময় (১২১১-১২৩৬ খৃষ্টাব্দ) ভারতবর্ষে আসে। খসরু-র পিতা সৈফুদ্দীন লাচিন তুর্কীদের একজন নেতৃস্থানীয় ব্যক্তি ছিলেন। সৈফুদ্দীন ইলতুৎমিস-এর

দিল্লীর দরবারে আশ্রয়লাভ করেন। এই ইলতুংমিস শিল্প, সংগীত, ও সাহিত্যের পৃষ্ঠপোষক ছিলেন। আমীর খসরু ১২৫৪ খৃষ্টাব্দে পাতিয়ালায় জন্মগ্রহণ করেন। তাঁর মা ছিলেন গিয়াসুদ্দীন বল্বনের যুদ্ধ-মন্ত্রী ইম্‌দুল মুল্ক-এর কন্যা। সাত বছর বয়সে তাঁর পিতৃবিয়োগ ঘটে। কিন্তু তাঁর লেখাপড়ায় অসুবিধা হয়নি। তিনি বিজ্ঞান ও দর্শন পাঠ করেন। তবে, কাব্যের দিকে তাঁর বেশী ঝোঁক দেখা যায়। বিশ বছর বয়সেই তাঁর বৃত্তি স্থির হয়ে যায়। তিনি একই সঙ্গে অস্ত্র এবং লেখনী ধারণ করেন। এই সময় রাজধানী দিল্লীতে ভারতের বিভিন্ন প্রান্ত থেকে পণ্ডিত, রাজনীতিক, জ্যোতিষী, গায়ক এবং শ্রাবক—সবাই এসে জমা হ’ত। খসরু সভাসদ হলেন। কিন্তু রাজনীতিক না হলে সভাসদ হওয়া যেত না। স্তবরাং সেদিকেও তাঁকে মন দিতে হ’ল। তবে তাঁর কাব্য রচনা চলতে থাকলো। তিনি দৈনিক সংবাদপত্রে সম্পাদকীয় রচনার মতই কবিতা রচনা করতে পারতেন।

আমীর<sup>১</sup> খসরুর প্রথম পৃষ্ঠপোষক আলাউদ্দীন মহম্মদ কুশীল খাঁ (ইনি ‘মালিক ছজ্জু’ নামে পরিচিত)। ১২৭৭ খৃষ্টাব্দে খসরু মালিক ছজ্জুর নিকট কাজ গ্রহণ করেন। ছজ্জু ছিলেন গিয়াসুদ্দীন বল্বনের ভ্রাতৃপুত্র। জীয়াউদ্দীন বর্ণির তারিখ-ই-কীরুজশাহী থেকে জানা যায় যে, ছজ্জু উদারহৃদয় ব্যক্তি ছিলেন; শিকারে, বন্দুক ছোঁড়ায় এবং বল খেলায় (মধ্যযুগীয় পোলো) তাঁর সমকক্ষ কেউ ছিল না। তিনি কবি ও গায়কদের সম্মান করতেন। তিনি যখন কারার (এলাহাবাদ) গভর্ণর তখন তিনি কবি খাজা শামস মইন-এর কণ্ঠে স্মধুর প্রশংসাসূচক গান (কাসিদা) শুনে তাঁকে আস্তাবলের সমস্ত ঘোড়া দান করেন। গায়কদের তিনি দান করেন দশ হাজার তক্বা।

খসরু মালিক ছজ্জুর স্তুতিবাচক গান রচনা করেন। তবে ছজ্জুর কাছে তিনি মাত্র ছ’বছর ছিলেন। এর পরে তিনি বল্বনের দ্বিতীয় পুত্র নাসিরুদ্দীন বাঘরা খাঁ-র আশ্রয় গ্রহণ করেন। বাঘরা খাঁ খসরুর গানে সন্তুষ্ট হয়ে তাঁকে এক পাত্র রৌপ্যমুদ্রা দান করেন। বাঘরা সামানা-র গভর্ণর ছিলেন। খসরুর এস্থানও ভাল লাগলো না। তিনি দিল্লী চলে এলেন। দিল্লীতে তিনি সুলতান বল্বনের জ্যেষ্ঠ পুত্র সুলতান মহম্মদের সভায় আশ্রয় নিলেন। সুলতান

১। মধ্যযুগে খাঁ, মালিক, আমীর—এগুলি ছিল সরকারী উপাধি। পদমর্যাদা অনুসারে এই সব উপাধি দেওয়া হ’ত। একশো জন সৈনিকের অধিনায়ককে ‘আমীর’, এক হাজার সৈনিকের অধিনায়ককে ‘মালিক’, এবং দশ হাজার সৈনিকের অধিনায়ককে ‘খাঁ’ বলা হ’ত।

মহম্মদ ছিলেন আদর্শ যুবরাজ। তিনি ছিলেন সাহসী, বিনয়ী। তিনি কবিতা ও গান ভালবাসতেন এবং পৃষ্ঠপোষকতা করতেন। তাঁর ত্রিশ হাজার যুগল-চরণ সমন্বিত একখানি পারস্ত কবিতার সংকলন গ্রন্থ আছে। সুলতান মহম্মদের কাছে তিনি পাঁচ বছর ছিলেন। সভায় তাঁকে উচ্চপদ দান করা হয়েছিল। মঙ্গোল আক্রমণ প্রতিহত করতে গিয়ে সুলতান মহম্মদ প্রাণ হারান। আমীর খসরু শুধু সভাসদ ছিলেন না। তিনি ছিলেন সামরিক অফিসার। তিনি মঙ্গোল-দের হাতে বন্দী হন। কিন্তু কোনক্রমে দিল্লীতে পালিয়ে আসেন। খাণ্‌হীন, বস্ত্রহীন অবস্থায় তাঁর পলায়নের কাহিনী বর্নি তাঁর কাব্যে লিপিবদ্ধ করেন।

কিছুদিন পাতিয়ালায় অবস্থানের পর খসরু বল্বনের পৌত্র মইজুদ্দীন কায়কোবাদ-এর দরবারে ছিলেন। কায়কোবাদ একজন অপদার্থ নরপতি; রাজ্য শাসন করতেন তাঁর মন্ত্রী নিজামুদ্দীন। খসরু এখানে থাকতে পারলেন না। তিনি এলেন আমীর আলী সরজন্দার বা হাতীম খাঁ-র কাছে। হাতীম অযোধ্যার গভর্নর ছিলেন। দুবছর পর খসরু আবার দিল্লীতে কায়কোবাদের কাছে ফিরে এলেন। কায়কোবাদের পরে সুলতান জালালউদ্দীন খিলজী সিংহাসনে আরোহণ করেন। তিনি খসরুর গুণগ্রাহী ছিলেন; বছরে তাঁকে বারো হাজার তরকারি বেতন দান করতেন। জালালউদ্দীনই তাঁকে ‘আমীর’ উপাধি দান করেন। জালালউদ্দীনের বয়স তখন সত্তর। তিনি সংস্কৃতবানদের পছন্দ করতেন। তিনি নিজেও গান রচনা করতেন। তিনি তাঁর সভায় সে যুগের নামকরা সংগীতজ্ঞ, গায়ক এবং নর্তকীদের স্থান দিয়েছিলেন। তাঁর প্রমোদ সভা ছিল স্বপ্নের মত; সাকীর পানপাত্র হাতে মত্ত পরিবেশন করত; যন্ত্রীরা তাঁদের বাণ্যযন্ত্রে ধ্বনিত করতেন অপূর্ব সংগীত, নর্তকীরা গাইতেন খসরুর গজল—সে এক অপূর্ব দৃশ্য।

১২১৬ খ্রীষ্টাব্দের ১ই জুলাই জালালউদ্দীন-এর ভ্রাতৃপুত্র এবং জামাতা আলাউদ্দীন খিলজী এলাহাবাদের গঙ্গাতীরে তাঁকে হত্যা করে সিংহাসনে আরোহণ করেন। শুধু তাই নয়, তাঁর সিংহাসন নিক্ষেপ করার জন্ত বহু হত্যাকাণ্ড ঘটান। কিন্তু এই নির্দয় শাসকও তাঁর রাজ্য সভায় খসরু-কে স্থান দান করেন! যদিও ইতিপূর্বেই খসরু যথেষ্ট খ্যাতি অর্জন করেছিলেন, তথাপি আলাউদ্দীন-এর রাজত্বকালেই তাঁর প্রতিভার পরিপূর্ণ বিকাশ ঘটে। একদিকে সম্রাট আশ্রয়নিয়োগ করলেন শাসন সংস্কারে, অন্যদিকে খসরু আশ্রয়নিয়োগ করলেন কাব্য এবং সংগীত রচনায়। যে গতিতে তিনি স্বজন করছিলেন তা অতি বিষ্ময়কর। মাত্র

তিন বছরে ( ১২৯৮-১৩০০ খৃষ্টাব্দে ) তিনি শেষ করলেন পাঁচটি রোমান্টিক মসনবী<sup>১</sup>; মতাল্ আনোয়ার, শিরীণ খুসরৌ, মজহুন লায়লা, আইনা-ই সিকান্দার এবং হাসত্ বিহিস্ত্—এই সবগুলি মসনবী শেখ নিজামউদ্দীন আউলিয়া-কে উৎসর্গ করা হয়েছিল।

মরমী সাধক সেখ নিজামউদ্দীন আউলিয়ার প্রভাব খসরুর ওপরে যথেষ্ট ছিল। বারো বছর বয়সে নিজামউদ্দীন অযোধ্যার সেখ ফরিদগঞ্জ শাকার-এর স্তুতিবাচক একটি গান শোনেন। তিনি তাঁর শিষ্যত্ব গ্রহণ করেন। খসরু আট বছর বয়সে নিজামউদ্দীনের শিষ্যত্ব গ্রহণ করেন। সেখের সঙ্গে তাঁর বন্ধুত্ব দৃঢ় হয় জালালউদ্দীনের সময়। খসরু মসনবী ছাড়া আরও কতকগুলি গ্রন্থ রচনা করেন। তাঁর ঐতিহাসিক মসনবী-র মধ্যে রয়েছে কিবালুস্ সা'দাইন, মিকতাহল ফুতু, দাওয়ালরাণী, খিজির খাঁ, মুহ্ সিপাহ্ এবং তুঘলকনামা।

খসরুর গজল-এর সংকলন গ্রন্থ চারখানি : তুহফাতুস, সিগহার, ওয়াসতুল লায়লা এবং হাসত্ বিহিস্ত। তাঁর সংগীতজ্ঞের কান ছিল। তাঁর গীতিগ্রন্থ হৃদয়ে যা তিনি অনুভব করতেন, সেই অনুভূতিকে তিনি সুন্দরভাবে রূপ দিতে পারতেন। আমীর খসরু-র জনৈক জীবনীকার মহম্মদ হাবীব বলেছেন, "He is the favourite poet of the mystic singers ( quawwals ) who have loved to set his lives to music and advanced mystics have often fainted and yielded up the ghost of their recitation In him for the first ( though not for the last ) time, Persian poetry reaches its high water mark—the sustained ghazal."<sup>২</sup>

খসরুর প্রতিভা ছিল বহুমুখী। তাঁর গদ্য বচনার মধ্যে রয়েছে খাজ'ইমুল ফুতু ( আলাউদ্দীনের যুদ্ধ বিগ্রহ সহলিত ইতিহাস ) এবং ই জাজ-ই খুসরবী ( পাঁচখণ্ডের অলঙ্কার গ্রন্থ )। এছাড়াও খসরু কবিতায় আববী পারসী অভিধান ( বদি'উল আজাইব ), হিন্দী-পারসী অভিধান ( খালিক বারী ), পারসী এবং

১। মসনবী সরল এবং সহ্যমামণ্ডিত রচনা। এই গীতিধর্মী কাব্যের আবেদন অপূর্ণ। রোমান্টিক মসনবী শাহনামা কাব্যের স্বাভাবিক পরিণতি। খসরু-র রোমান্টিক মসনবীগুলিকে একত্রে 'পঞ্চগুণ' ( five treasure house ) বলা হয়। এগুলি নিজামীর খামশার অনুকরণে রচিত।

২। Mahammad Habib, 'Hazrat Amir Khusrau of Delhi,' Bombay ( ১:২৭ ), P. ৭২.

হিন্দী প্রেম-কবিতা ( মসনবী শহর অন্তব ) পারসী এবং হিন্দী ধাঁধার সঙ্কলন প্রভৃতির রচয়িতা। আলাউদ্দীনের মৃত্যুর পরে কুতুবুদ্দীন মুবারক শাহ সিংহাসনে আরোহণ করেন। এঁর রাজসভায়ও খসরু ছিলেন। এঁর পরবর্তী সম্রাট গিয়াসুদ্দীন তুঘলক-এর সময়ও ( ১৩২১-১৩২৫ খৃষ্টাব্দ ) খসরু রাজসভা অলঙ্কৃত করেন।

আমীর খসরু একাধারে ছিলেন কবি, সাহিত্যিক, রাজনীতিক, ঐতিহাসিক, গীতরচয়িতা, সংগীত শিল্পী, দার্শনিক, মরমী সাধক ( সূফী মতবাদী ) এবং যোদ্ধা। তিনি বৃদ্ধ ভাষাকে সাহিত্যের শুদ্ধ ভাষায় রূপান্তরিত করেন। আলাউদ্দীনের রাজত্বকালে তিনি উর্দু ভাষা প্রচলনে সাহায্য করেন। আমীর খসরুর বহুমুখী প্রতিভা সম্পর্কে জিয়াউদ্দীন বর্নি তাঁর 'তারিখ-ই-ফিরুজশাহী'-তে উচ্চ প্রশংসা করেছেন। তিনি লিখেছেন, "The incomparable Amir Khusrau stands unequalled for the volume or his writings and originality of his ideals ; for while other great masters of prose and verse have excelled in one or two branches, Amir Khusrau was conspicuous in every department of letters. A man with such mastery over all forms of poetry has never existed in the past and may perhaps not come into existence before the Day of Judgment. And in addition to his wit, talent and learning, he was an advanced mystic "

মৌলানা শিবলী নোমানী তাঁর 'শিরুল আজম' গ্রন্থে ( দ্বিতীয় খণ্ড, পৃঃ ১০৭-১১৫ ) আমীর খসরু সম্পর্কে বিস্তৃত বিবরণ দিয়ে মন্তব্য করেছেন, "No person of such comprehensive ability has been born in India during the last six hundred years, and even the fertile soil of Persia has produced only three or four persons of such varied accomplishments in a thousand years."

পারস্তের ফিরদৌসী, সাদী, আনোয়ারী, হাফিজ, উর্কী, নাজিরী কাব্য ক্ষেত্রে নৃপতি স্বরূপ। কিন্তু তাঁদের প্রতিভা এক একটা ক্ষেত্রেই আবদ্ধ। ফিরদৌসী মসনবীর উর্ধ্বে উঠতে পারেননি। সাদী 'কাসিদা' রচনা করতে পারেননি। আনোয়ারী-র 'গজল' অথবা 'মসনবী' রচনার ক্ষমতা ছিল না। অত্যাধিক হাফিজ, উর্কী এবং নাজিরী শুধু 'গজল'ই রচনা করেছেন। কিন্তু খসরু-র বহুমুখী প্রতিভা



‘গজল’, ‘মসনবী’, ‘কাসিদা’ ‘রুবাই’ এবং আরও নানা ধরনের কবিতা ও গদ্য রচনা করেছেন। রচনার পরিমাণের দিক থেকেও খসরু-র কাছাকাছি এঁরা কেউ পৌঁছতে পারবেন না।

খসরু-র মাতৃভাষা পারসী, তুর্কী; তিনি আরবী জানতেন। হিন্দী এবং সংস্কৃতেও তাঁর দখল ছিল (তাঁর ‘লুহ-সিপাহর’ গ্রন্থে তিনি নিজের তাঁর সংস্কৃত জ্ঞানের কথা স্বীকার করেছেন)।

আমীর খসরু সম্পর্কে খারাই মন্তব্য করেছেন তাঁরাই তাঁর সাংগীতিক জ্ঞানের কথা উল্লেখ করেছেন। মুসলমান আমলের একটা বৈশিষ্ট্য হ’ল ভারতীয় রাগ সংগীতে মিশ্রণের দ্বারা সৌন্দর্য সম্পাদন। আমীর খসরুকে এ ব্যাপারে পুরোধা বলা চলে। মূল ভারতীয় রাগকে পারস্য সংগীতেব সঙ্গে মিশিয়ে দিয়ে তিনি রাগের পারস্য নামকরণের প্রথাও প্রচলিত করেন। ফকীরুল্লা-র ‘রাগদর্পণ’ থেকে জানা যায় পারস্যীয় স্বর-মিশ্রণে আমীর খসরু বারটি রাগের সৃষ্টি করেন। এগুলির এই ভাবে মিশ্রণ ও নামকরণ করা হয়েছে—বীরারীতে মালত্ৰী, দুগাহ এবং লুসায়নী একত্র ক’রা হয়েছে ‘মুয়াফ্-ফেগ্’ বা ‘দেওয়ালী’। টোড়ীতে পঞ্চগাহ এবং মুহাইয়ীর গোশা একত্র ক’রে ‘মহীর’, পূর্ববীকে ঘনম, ফার্সী শাহনাজকে খট্ রাগের সঙ্গে মিশ্রিত ক’রে ‘জীলফ’; গৌরা-কে ‘ফরঘানা’; ফরঘানা-র সঙ্গে পারস্যীয় মোকাম মিশ্রিত ক’রে সারঙ্গ-র সঙ্গে যুক্ত করে ‘উল্-শাক’; গোন্দ-এ বিলাবল, গোড়সারঙ্গ এবং পারস্যীয় মোকাম থেকে রাস্ত সংযুক্ত করে সরপরদা; কানাড়া-র সঙ্গে কয়েকটি রাগ মিলিয়ে ‘ফিরোদস্ত’; ইমন-এর সঙ্গে নীরীজ যুক্ত করে ‘ইমনী’; দেশকার-এর সঙ্গে পারস্যীয় মোকামের অন্তর্গত বাখরজ মিশিয়ে ‘বাখরজ’; পূর্ববী, বিভাস, গৌরী গুণ্কেলী-র সঙ্গে পারস্যীয় মোকামের ইরাক মিশ্রিত ক’রে ‘সাজগারী’—এইরূপ ভাবে নামকরণ করা হয়েছে।

ইমন এবং বসন্ত—এই দুটি রাগকে একত্রিত করে আমীর খসরু ইমন-বসন্ত রাগ রচনা করেন। ‘গীতসুহৃদসার’ গ্রন্থের রচয়িতা কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় এবং পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাটখণ্ডেও বলেছেন যে খসরুই ইমনপুরিষা, ইমন ভূপালী, ইমন বিলাওল, ইমন বিহাগ, ইমন কল্যাণ, ষিষোটি, ষমনী প্রভৃতি নূতন রাগের সৃষ্টি করেন (‘হিন্দুস্থানী সংগীত’, ৩য় ভাগ, ৩৮৯ পৃঃ)। আমীর খসরু যে পঞ্চ প্রদর্শন করলেন সেই মিশ্রণের পথ গ্রহণ ক’রে অনেকেই ভারতীয় সংগীতকে প্রাণবন্ত করে তোলেন। তুরস্ক-তোড়ী ও তুরস্ক-গোড় এইরূপ হিন্দু-মুসলমান রাগের মিশ্রণে উৎপন্ন সঙ্কর রাগ। এ ছাড়া বাহার, আলাইয়া, সরপরদা,

সাজগিরী, সাহানা, অড়ানা, সোহনী, স্হহ, স্হখরাই, রুলীক, মার প্রভৃতি স্হহও এইভাবেই উৎপন্ন। পীলু, বারওয়া, লুম প্রভৃতির উৎপত্তিও হিন্দু-মুসলমানের মিলিত সাধনারই ফল।

যন্ত্রসংগীতে আমীর খসরুর অবদান উল্লেখযোগ্য। H. A. Popley বলেছেন—“The Sitar, a modification of Vina, was probably first introduced by him.”<sup>১</sup> শুধু সেতার নয়, তবলার আকৃতি এবং বাদন পদ্ধতিরও তিনি কিছু পরিবর্তন করেছিলেন বলে জানা যায়।

ভারতীয় মুর্ছনার পরিবর্তন ঘটিয়েছেন আমীর খসরু। সাতটা স্বরের মুর্ছনার মধ্যে তিনি শুদ্ধ এবং বিকৃত রূপের একসঙ্গে প্রয়োগ করে স্বরের সংখ্যা বর্ধিত করেছেন। এর ফলে বারটা স্বরযুক্ত সপ্তক সৃষ্টি হয় এবং ঠাটেরও উদ্ভব হয়।

খসরুর বৈশিষ্ট্য হচ্ছে মিশ্রণ। তাঁর সমস্ত রাগেই মিশ্র-স্বর প্রয়োগ দেখতে পাওয়া যায়। আমীর খসরু এবং তাঁর শিষ্যরা যে গান গাইতেন তাকে বলা হয়েছে “কাওয়ালী”। Popley বলেছেন,—“The Qawali mode of singing—a judicious mixture of Persian and Indian models was introduced by him”<sup>২</sup> আইন-ই-আকবরীতেও আছে, “The songs of Delhi are called Kaul and Tarana. These were introduced by Amir Khasrau of Delhi in concert with Samit and Tatafr and by combining the several styles of Persia and India from a delightful variety.”<sup>৩</sup>

আমীর খসরু কে কেউ কেউ ‘খেয়াল’ গানের উদ্ভাবক বলেছেন। কিন্তু খেয়াল তো দূরের কথা, আমীর খসরু যে যুগে বর্তমান ছিলেন সে যুগে ঋপদও তার পরিপূর্ণ রূপ নিয়ে সৃষ্টি হয়নি।

### গোপাল নায়ক

আমীর খসরুর সঙ্গে যে নামটি জড়িয়ে আছে তিনি হচ্ছেন গোপাল নায়ক। এই গোপাল নায়কের উল্লেখ করেছেন সংগীতরত্নাকরের টীকাকার কল্লিনাথ, চতুর্দণ্ডী প্রকাশিকার লেখক বেকটমখী এবং রাগদর্পণের লেখক ফকিরুল্লা। ক্যাপ্টেন উইলার্ড এবং পপুলে কেমন করে আমীর খসরু আলাউদ্দীন খিলজীর

১। H. A. Popley, ‘The Music of India, Calcutta (1950), p 16

২। H. A. Popley, ‘The Music of India’, Calcutta (1950), p. 16

৩। Ain-i-Akbari—N. Jarret, ed. J. N. Sarkar

সিংহাসনের তলায় লুকিয়ে থেকে গোপালের গান হুবহু নকল করে শুনিয়ে দ্বিয়েছিলেন—এই কাহিনী বিবৃত করেছেন। অবশ্য ককিরুজ্জাই এই কাহিনীর স্রষ্টা। এদিকে বৈজু বাওরা এবং গোপাল নায়কের প্রতিদ্বন্দ্বিতা নূচক গানও কয়েকটা পাওয়া গিয়েছে।

এখানে প্রতিদ্বন্দ্বিতানূচক কয়েকটা গান উদ্ধৃত করা যাচ্ছে।

( ক ) বিছা তেরী. রে নায়ক গোপাল।

গুণী অব মুনী তে হু জপত নাদ বেদ  
ব্রহ্মা উচার করত, নায়ক বৈজু  
পিঘলায়ে পাথর উমগায়ে তাল ॥

( খ ) তেরে মন মে কেতো গুণ রে,

জেতো হোয় তেতো প্রকাশ কর রে।...  
পাহন পিঘলায়ে, হিরণ বুলায়ে  
জ্যো বরসেমেহা সরস্বতী বর রে।  
কর্হে বৈজু বাওরে সুনো হো গোপাল লাল।

( গ ) ধরজ কহাঁসে রিখাভ কহাঁসে

কহাঁসে উপজ্যো সুর গন্ধার।  
কহে গোপাললাল শুনিয়ে বৈজুবাওরে  
নাদ অখাহ, জাকী গতি অগম অপার ॥

( ঘ ) ধারু গাওত নায়ক গোপাল

ছত্রপতি সংগ্রাম বঝরোরে।

এই গানগুলি থেকে অন্ততঃ এইটে বুঝতে পারা যায় যে, বৈজু, গোপাল এবং আমীর খসরু সমসাময়িক। কিন্তু বাংলা সাহিত্যের ক্ষেত্রে ‘চণ্ডীদাস’ নামটী<sup>১</sup> যেমন সমস্তার স্রষ্টা করেছে, সংগীত জগতে তেমনি সমস্তার স্রষ্টা করেছে ‘গোপাল’ ও ‘বৈজু’ এই দুটা নাম। আমরা ‘বৈজু’ নামের উল্লেখ পাচ্ছি চার রকম ভাবে : বৈজু, বৈজুনাথ, নায়ক বৈজু, বৈজু বাওরা। তেমনি গোপাল নামটীও পাচ্ছি চার রকমে : গোপাল, নায়ক গোপাল, গোপাল নায়ক, গোপাল লাল।

‘নায়ক’ বংশানুক্রমিক উপাধি এবং এই উপাধি আজও ব্যবহৃত হয়। কিন্তু

১। বড় চণ্ডীদাস, দ্বিজ চণ্ডীদাস, দীন চণ্ডীদাস, বাস্তলীসেবক চণ্ডীদাস এবং চণ্ডীদাস—  
পদাবলীতে এই সব নামই যুক্ত হওয়ার প্রকৃতপক্ষে কয়জন চণ্ডীদাস—এই সমস্তা দাঁড়িয়েছে।

প্রাচীন যুগে কবি, সংগীত রচয়িতা, এঁদের নাম এঁদের কবিতায় এবং গানের শেষে জুড়ে দিলেও উপাধি সহ নাম ব্যবহারের নজির নেই বললেই চলে। ব্যাস, বাল্মিকী, কালিদাস, প্রথম বাংলাভাষার লেখক বৌদ্ধ সিদ্ধাচার্য কাফপাদ, লুইপাদ প্রভৃতি তারপর জয়দেব এমন কি বিদ্যাপতি এবং ষোড়শ শতাব্দীর চণ্ডীদাস পর্যন্ত কেউ উপাধি ব্যবহার করেননি। তাই গোপাল-এর ক্ষেত্রে নায়ক শব্দটি বংশানুক্রমিক উপাধি বলে মনে করতে পারি না। দ্বিতীয়তঃ বড়ু চণ্ডীদাস এবং ‘পদাবলীর’ চণ্ডীদাস এই দুই চণ্ডীদাস নির্ধারণের ক্ষেত্রে দুই জনের রচনার ভাষা ও ভঙ্গির রীতিমত পার্থক্য সূচিত হয়েছে; গোপাল-এর সংগীতের ক্ষেত্রে এইরূপ কিছু পার্থক্য নেই। তা ছাড়া গোপাল-এর সঙ্গে যদি ‘লাল’ কথাটি যুক্ত হয়ে থাকে সে নিতান্তই কাব্যের ছন্দের প্রয়োজনে। হিন্দী ভাষায় ‘নায়ক’ শব্দের অর্থ প্রতিষ্ঠাবান ব্যক্তি বা সঙ্গীতে বৃৎপত্তি লাভ করেছেন এমন ব্যক্তিকে বুঝায় (an eminent person, a person well versed in music —Bhargaba’s Dictionary)। তাই শুধু গোপাল নন, তাঁর পরবর্তী বহু বিখ্যাত সংগীতজ্ঞকেই ‘নায়ক’ বলা হয়েছে। স্তুরাং নায়ক গোপাল বা গোপাল নায়ক বলতে একজনকেই বুঝা উচিত।

এই গোপাল শুধু সংগীতজ্ঞ নন, তিনি ছিলেন রীতিমত পণ্ডিত ব্যক্তি। সংগীত রত্নাকর-এর টীকাকার কল্লিনাথ তাঁর পাণ্ডিত্যকে স্বীকার করেছেন এবং সমসাময়িক যে কোনও সংগীতজ্ঞের তুলনায় তাঁকে শ্রেষ্ঠ আসন দান করেছেন। বেঙ্কটমথী প্রশংসা করেছেন গোপালের ঐতিবিচক্ষণতার।

গোপাল দাক্ষিণাত্যের লোক। ১৩০৭ (১৩১০?) খৃষ্টাব্দে আলাউদ্দিন খলজীর সেনাপতি মালিক কাফুর যখন দেবগিরি আক্রমণ করেন, তখন দেবগিরির রাজা ছিলেন রামচন্দ্র দেব। গোপাল এই রামচন্দ্রের সভাতেই ছিলেন। দেবগিরি বাহিনী কাফুরের কাছে পরাজিত হলে অগ্রাণ্য বন্দীদের সঙ্গে গোপালও দিল্লীতে আসেন।

বেঙ্কটমথী তাঁর ‘চতুর্দণ্ডীপ্রকাশিকায়’ প্রবন্ধ প্রকরণে ‘গীত’ ও ‘প্রবন্ধ’ এই দুই-এর পার্থক্য বোঝাতে গিয়ে বলেছেন যে, গোপাল গীত এবং প্রবন্ধ-এর পার্থক্য সহজভাবে বোঝাতে পারতেন। ক্যাপ্টেন উইলার্ড লিখেছেন যে আলাউদ্দিনের দরবারে গোপাল নায়ক এসে তাঁর ‘গীত’ বলে এক ধরনের রচনা গেয়েছিলেন। এ রচনা ছিল নাকি তখন নূতন সৃষ্টি। এই গান প্রাচীন প্রবন্ধ গান নয়, সালাগ-সুড়ের অন্তর্গত ধ্রুবগীতি।

ক'কিরুনা তাঁর 'রাগদর্পণ' বলেছেন যে, আলাউদ্দীনের দরবারে এসে গোপাল গেয়েছিলেন তিনটি গীত : স্বরবর্তী, মন্ ও হরগীত। এই তিনটির মধ্যে 'স্বরবর্তনী' মার্গসংগীত। আত্মপ্রশংসা সম্বন্ধিত 'মন্' দেশী পর্যায়ের গীত। আর 'হরগীতি' পরিবর্তিত ধ্রুপদীতি। টীকাকার কল্লিমাথ বলেছেন যে; বত্রিশটি রাগতালযুক্ত 'ভ্রমণ' নামীয় এক প্রকারের 'রাগকদম্বক ( মার্গ সংগীত )' গোপাল নায়ক গাইতেন।

### নায়ক বৈজু

গোপাল নায়কের মত 'বৈজু' নামটিও নানাভাবে উল্লিখিত হয়ে ধাঁধার সৃষ্টি করেছে। চার রকম বৈজু নামের মধ্যে যে কারণে গোপালকে নায়ক বলা হয়েছে সেই একই কারণে বৈজুকেও নায়ক বলা স্বাভাবিক—কারণ সংগীত জগতে তিনি একজন প্রতিষ্ঠাবান ব্যক্তি। দ্বিতীয়তঃ হিন্দী ভাষায় বাবর বা বাবরা ( বাওরা ) শব্দের অর্থ পাগল। বৈজু ছিলেন যোগী ভক্ত এবং সংগীত সাধক। যদিও তাঁর একটি আশ্রম ছিল তথাপি তিনি ছিলেন একজন ভবঘুরে। অধিকাংশ সময়েই তিনি ঘুরে বেড়াতেন। সত্যিই তাঁকে সংগীত পাগল বলা যায়। তাই যদি লোকে তাঁকে বৈজু বাওরা বলে অভিহিত করে থাকে তবে তার মধ্যে অস্বাভাবিক ব্যাপার কিছু নেই। তৃতীয়তঃ যে কারণে গোপালের সঙ্গে 'লাল' যুক্ত হয়েছে সেই কারণেই অর্থাৎ ছন্দের প্রয়োজনে 'নাথ' যুক্ত হয়ে থাকবে। স্তব্ধ বা বৈজু একজনই ছিলেন। তিনি গোপাল নায়কের শিষ্য ছিলেন অথবা প্রতিদ্বন্দ্বী ছিলেন বলা কঠিন তবে তাঁরা যে সমসাময়িক উভয়ের রচিত সংগীতই সে পরিচয় বহন করেছে। যেমন—

সুপ্ত সপ্ত প্রগট ছত্ৰীস ভাঁড়ী আয়ো গোপাল

বৈজুকে গায়েতেন সপ্ত স্বর ভুল গয়ে ॥ ( বৈজুর গান )

অথবা—

কহে গোপাললাল সুনিয়ে বৈজু বাওরে

নাদ অথাহ, জাকী গতি অগম অপার ॥ ( গোপালের গান )

বৈজুকে আলাউদ্দিন তাঁর দরবারে নিমন্ত্রণ করেছিলেন এবং স্থায়ীভাবে দরবারে বাস করতেও অমরোধ করেছিলেন। বৈজু সম্রাটের দরবারে মাঝে মাঝে আসতেন বটে কিন্তু স্থায়ীভাবে অবস্থান করেননি।

এই বৈজু কোন্ সংগীতে পারদর্শী ছিলেন? বৈজুকে বলা হয়েছে ধ্রুপদের

সৃষ্টিকর্তা। তিনিই যে স্বামী, অন্তরা, সঞ্চারী, আভোগ—এই চার তুক বিভাগ করেছিলেন, একথাও বলা হয়ে থাকে। এই মতামত সম্পূর্ণভাবে অনুমানের ওপর প্রতিষ্ঠিত।

বৈজুও গোপালের মত তৎকালে প্রচলিত সালাগমুড়ের অন্তর্গত ঋগাঙ্গীতিই গাইতেন। তবে তাঁর গানের কতকগুলি বৈশিষ্ট্য লক্ষণীয়। রাজা মানসিংহের সময়ে প্রচলিত ঋগদ গানের বিষয়বস্তু থেকে বৈজুর গানের বিষয়বস্তুর কিছু পার্থক্য আছে। তাঁর ওপরে বিষ্ণুর প্রভাব কম; শিব, রাম, শক্তি—এঁদের সম্বন্ধেই তিনি বেশী গান রচনা করেছেন। একটা গানের নমুনা দেওয়া হ'ল—

জাকে বৈজয়ন্তীমালা তাকে সোহে মৃগছালা

জাকে মুরলী অধর ডমরু তাকে কররে।

জাকে জটাভূট গঙ্গ ত্রিশূল তাকে সংখ-চক্র-গদা-পদম্

জাকে রুণ্ড-মুণ্ড মালা তাকে পীতাম্বর পটরে।

এঁর ভাষা শুদ্ধ বুদ্ধভাষা। বৈজুর গানের ছন্দ একটু শিথিল হলেও বাঁধুনি দেবার প্রয়াস আছে। তাঁর গানের কাব্যিক ছন্দ তালকে অনুসরণ করে চলে।

বৈজুর পূর্ববর্তী যুগের হিন্দুস্থানী সংগীত সংস্কৃত শুদ্ধ প্রবন্ধের অনুসরণে রচিত হতো। এই সব গান বেশ দীর্ঘ ছিল। বৈজুর গান অত দীর্ঘ নয়—কারণ পাঁচ বা চার তুকে গড়া। এই তুক অবশ্য বর্তমানের ঋগদের তুক বিভাগের মত নয়। এই তুকবিভাগ হচ্ছে ঋগা প্রবন্ধের তুক বিভাগ অর্থাৎ উদ্গ্রাহ ( দুইখণ্ডে বিভক্ত) অন্তরা এবং আভোগ ( দুইখণ্ড )। অবশ্য শাস্ত্রদেবের ঋগাঙ্গীতির উদ্গ্রাহের দুই খণ্ডকে এক ধাতু বলেছেন। সেই অর্থে বলা যায় বৈজুর গানে চার ধাতু। বৈজুর ঋগাপ্রবন্ধ চোতাল, তেঙড়া, ব্রহ্মতাল, বিষ্ণুতাল প্রভৃতি তাল নিবদ্ধ। তিনি যে রাগগুলিতে গান গাইতেন তা হচ্ছে মালকোষ, ভৌমপলত্রী, ভৈরব, টোড়ী প্রভৃতি।

### ঋগদের সৃষ্টিকাল

কোন সময়ে স্বামী, অন্তরা, সঞ্চারী এবং আভোগ—ঋগদের এই বিভাগ সৃষ্টি হয় অর্থাৎ আমরা যাকে ঋগদ সংগীত বলি, তার সৃষ্টি কখন হয়?

Captain Willard, Sir William Jones, Dr. Griffith, Sir Ousley, প্রমুখ পাশ্চাত্য পণ্ডিত্য এবং তাঁদের অনুসরণকারী কোন কোন ভারতীয় সংগীত-শাস্ত্রী বলেছেন যে, গোয়ালিয়রের রাজা মানসিংহ তোমর ( ১৪৮৬—১৫১৬ খৃঃ )

ঋপদেব প্রবর্তন করেন।<sup>১</sup> কেউ বলেছেন রাজা মানের সভাপতিত্বে ঋপদ জাতীয় গানের ধাতু বিভাগ পরিকল্পনা করা হয়েছিল।<sup>২</sup> আবার কারও অভিমত এই—“ঋপদ রাজা মানসিংহ তোমর-এর সংগীতচিন্তার প্রধান ফল। \* \* \* ঋপদেব প্রতিষ্ঠায় নায়ক বক্স্‌ স্বেষ্ট সহায়তা করেছিলেন। বক্স্‌ পণ্ডিত ব্যক্তি ছিলেন এবং তিনি ছিলেন সাবেক আমলের প্রধান নায়ক। আসলে ঋপদ একটা নূতন সৃষ্টি নয়। বহু পূর্ব থেকে সালগ পর্যায়ের প্রবন্ধ সংগীত ঋব ভারতে প্রচলিত ছিল। ক্রমে এর বহু রূপভেদ হতে থাকে। রাজা মান এই বিভিন্ন ঋব গানকেই একটা সহজ এবং সুস্বচ্ছ রূপ দিয়েছিলেন।”<sup>৩</sup>

এ সম্পর্কে আর একটা মন্তব্য এইরূপ—“আবুল ফজলের মতে রাজা মানসিংহ সংগীত শাস্ত্রে পারদ্বন্দ্ব ছিলেন এবং বক্স্‌, ভগ্ন প্রভৃতির সহায়তায় তিনি গোয়ালিয়রে প্রচলিত দেশী গীত ঋবপদাকে অভিজাত পর্যায়ে উন্নীত কবে এক নূতন সৃষ্টির পথ দেখান। ফকীরল্লাও বলেছেন যে, মানসিংহ পণ্ডিত ছিলেন বলেই ঋপদেব মত এমন একটা গীতরীতি সৃষ্টি করতে সক্ষম হয়েছিলেন।”<sup>৪</sup> উপরোক্ত আধুনিক যুগের লেখকদের মন্তব্য যে সমস্ত প্রাচীন লেখকদের মতামতকে ভিত্তি করে রচিত হয়েছে তাঁদের একজন হচ্ছেন Captain' N. Augustus Willard, তিনি ঋপদ সম্পর্কে মন্তব্য করতে গিয়ে বলেছেন<sup>৫</sup> “Most renowned of the Nāyaks have been Gopāl, a native of the Dekhun i.e. Deccan, who flourished during the reign of Sooltān Ulāood-deen and his contemporary Ummer Khosrow of Delhi; Sooltān Hoosan Shruque of Jaunpoor, Rājā Mān \* \* \* of Gwālīor, founder of the Dhoorpud.” H. A. Popley লিখেছেন—“Raja Mān Singh of Gwalior, one of the greatest of Akbar's ministers, was also a great patron of music and is said to have introduced the Dhrupad style of singing”.<sup>৬</sup> এখানে উল্লেখযোগ্য এই যে, Popley ভুল

১। ‘সংগীত পারিজাত’, ( পৃ: ১২৪ ),—ভায়বীর শচীন্দ্রনাথ মিত্র

২। অম্বিনাথ সান্ধ্যাল, ‘প্রাচীন ভারতের সংগীত চিন্তা’, পৃ: ৩০

৩। রাজেন্দ্রনাথ মিত্র, ‘মুঘলযুগের সংগীত চিন্তা, কলিকাতা ( ১৯৬৪ ), পৃ: ৪

৪। ড: বিমল রায়, ‘ভারতীয় সংগীত প্রদর্শন’—কলিকাতা ( ১৩৭১ ), পৃ: ৪২

৫। Willard, ‘A Treatise on the Music of Hindoosthan’,—P. 107

৬। H. A. Popley, “The Music of India”—Calcutta (1950) p. 17

ক'রে অম্বরাদিপতি মানসিংহ আর গোয়ালিয়রের অধিপতি মানসিংহকে এক ক'রে ফেলেছেন। অম্বরাদিপতি মানসিংহ আকবরের সেনাপতি ছিলেন। গোয়ালিয়রের অধিপতি রাজা মানসিংহ ভোমর ( ১৪৮৬-১৫১৬ )-এর সময় আকবর জয়গ্রহণই করেননি।

যাই হোক দেখা যাচ্ছে যে অনেকেই গোয়ালিয়র অধিপতি মানসিংহের রাজত্বকালকেই ঋপদ সৃষ্টির সময় বলতে চাইছেন। কিন্তু এর বিপরীত মতেরও অভাব নেই : “১৩শ শতাব্দীতেই সংসারবিবাগী বৈজু বাওরা ও গোপাল নায়ক এই উভয়ের মধ্যে কাহারও কৃতিত্বে ঋপদ রচিত ও প্রচারিত হইয়াছিল, সে বিষয়ে নিঃসন্দেহ। বৈজু বাওরা ও গোপাল নায়ক রচিত বহু ঋপদ গীত, যাহা অগ্গাণিও সুপ্রচলিত, তাহা হইতেই তাহার প্রমাণ পাওয়া যায়।”<sup>১</sup> আর একটা আধুনিক অভিমত—“বৈজু আলাউদ্দীন খিলজীর সময়ের ( ১২৯৬—১৩১৬ খৃঃ ) ব্যক্তি এবং গোপাল নায়ক এর শিষ্য ছিলেন। বৈজু বাওরা ঋপদ সৃষ্টি করেছিলেন, আর স্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী, আভোগ নামে তৃক বিভাগও ইনিই করেছিলেন।”<sup>২</sup> এই মন্তব্য যার তিনিই, আবার বলেছেন—“ঋপদকে ঋপ ইত্যাদি সালগম্বুৎ থেকে গড়ে উঠতে পঞ্চদশ শতাব্দী পাব হয়ে গিয়েছিল।”<sup>৩</sup>

ঋপদ দেশী সংগীতের পরিমার্জিত রূপ বা প্রবন্ধ গীতিই লোকসংগীতের দ্বারা প্রভাবিত হয়ে ঋপদে রূপান্তরিত হয়েছে—এই অভিমত যঁরা পোষণ করে তাঁদের মধ্যে ধূজ্জি প্রসাদ মুখোপাধ্যায়ের মন্তব্য উল্লেখযোগ্য “লোকসংগীতে প্রভাবের সংগে ঋপদ প্রচলনের যোগ আছে। সে যোগ আনুগত্যিক। লোক সংগীতে তানের অভাব, ঋপদেও তান নেই; লোক সংগীত অর্থমূলক, অর্থ আবাদ সাধারণতঃ আধ্যাত্মিক; রূপ তার কবিতার, রস তার অন্তর্ভূতিব। ( কথা ও সুর, পৃঃ ৩১ )

ঋপদকে যঁরা দেশী সংগীত বলতে চান আইন-ই-আকবরী রচয়িতা আবু ফজলকেই তাঁরা অনুসরণ করেছেন। আইন-ই-আকবরীতে ঋপদকে এক প্রকা দেশী ( অঞ্চলিক ) গান বলা হয়েছে এবং বলা হয়েছে এই গান আগ্রা, গোয়ালিয়র বারি এবং এই সব স্থানের সম্মিলিত অঞ্চলে প্রচলিত ছিল। আবুল ফজল এ গ্রন্থে আরও বলেছেন—“When Mân singh ( Tānwār ) ruled as Rājā (

১। হুদাশুখুর বন্দোপাধ্যায়, ‘ত্রয়োদশে ভারতীয় সংগীত’ কলিকাতা ( ১৯৬৩ ), পৃঃ ৫৮

২। ডঃ বিমল রায়, ‘ভারতীয় সংগীত প্রসঙ্গ’, কলিকাতা ( ১৩৭১ ), পৃঃ ৫৫

৩। ঐ ঐ ঐ ঐ পৃঃ ১৭



Gwālior, with the assistance of Nāyak Bokshu, Macchu and Bhānu who were the most distinguished musicians of their day, he introduced a popular style of melody which was approved even by the most refined taste. On his death, Bakshu and Macchu passed into the service of Sultan Mahumud of Gujrāt, where his new style came into universal favour”

আবুল ফজল আরও বলেছেন—“দাক্ষিণাত্যে এই গানগুলিকে ঐ অঞ্চলের ভাষায় ছন্দ ( ছন্দ = ছন্দ প্রবন্ধ ) বলতো। তিন বা চার লাইনের এই গানগুলি প্রশংসা সূচক গান। তেলেগু এবং কর্ণাটক ভাষায় এগুলিকে প্রব বলা হতো এবং এগুলি বিষয়বস্তু ছিল প্রেমমূলক। বাংলা দেশে যেগুলি প্রচলিত ছিল সেগুলিকে ‘বাক্সালা,’ জোনপুরে যেগুলি প্রচলিত ছিল সেগুলিকে বলা হতো চুটকলা’ এবং দিল্লীতে যেগুলি প্রচলিত ছিল সেগুলিকে বলা হ’ত ‘কৌল’ এবং ‘তারানা’। এই শেষোক্ত গান দিল্লীর আমীর খসরু শমিত এবং তাতার-এর সঙ্গে সঙ্গতি রেখে পারসিক ভারতীয় পদ্ধতির মিশ্রণে রচনা করতেন। এই গানগুলি বৈচিত্র্যপূর্ণ ছিল। মথুরায় যে গান প্রচলিত ছিল তার নাম ‘বিকুপদ’। এই গান ছয় বা আট লাইনের এবং এই গান বিকুর স্তবগান। সিন্ধু প্রদেশে প্রচলিত গানকে বলা হতো ‘লাচারী’। এইগুলি বিভাগপত-এর রচনা এবং গানগুলি প্রেমমূলক। লাহোর এবং তার সম্বন্ধিত অঞ্চলে প্রচলিত গানকে বলা হতো ছান্দ এবং গুজরাটে প্রচলিত গানকে বলা হতো জাক্রি।”

আবুল ফজলের উক্তিকে প্রামাণ্য মনে করার কারণ নেই। তিনি শোনা কথার ওপরে গুরুত্ব দিয়ে থাকবেন। তা ছাড়া স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ ঠিকই বলেছেন --“it is also true that he was neither a musician nor an accomplished musicologist. Moreover, it is a fact that during the time of Raja Man of Gwalior (15th Century A.D.), the *dhruvapada* type of *prabandha* took a new shape and novel course, but it is equally certain that it was not invented but only revived and rejuvenated by Raja Man, who assisted by Hindu and Muslim musicians of outstanding merit, established a Gwalior school of music.”<sup>২</sup>

২। Swāmi Prajānānanda, ‘A historical study of Indian Music’, Calcutta ( 1965 ), p. 164-65

স্বামীজীর মন্তব্যের সমর্থন পাওয়া যায় ডাঃ বহুনাথ সরকারের বিবরণীতে। তিনি বলেছেন—“After Raja man the renowned *dhrupadiya* Bakshu continued his service at the court of Vikramjit, the son of Man Singh and after his death, entered the service of Rājā Kirāt of Kalinjar, whence he was invited to the court of Gujarat.

সুতরাং আমরা দেখতে পাচ্ছি মান সিংহের সময় ঋপদের প্রচলন ছিল। শুধু তাই নয়, মানসিংহের সময়ই প্রথম ঋপদের নাম শুনে পাওয়া যায়। নয়াদিল্লীতে অনুষ্ঠিত All India Radio Symposium-এ বিখ্যাত পণ্ডিত শ্রীঠাকুর জয়দেব সিংহ ‘প্রবন্ধ এবং ঋপদ’ সম্পর্কে যে আলোচনা করেন তাতে বলা হয়—“The first historical reference that we get about *dhruvapada* is its association with Rājā Mān Singh Tomar of Gwālīor. He ascended the throne in 1486 A D He did not invent *dhruvapada*. He only gave it an impetus. It must have taken about hundred years for the development of this style of musical composition before such a connoisseur of music, as Rājā Mān Singh could extend to it his patronage and take such a great interest in its development We may therefore safely say that the *dhruvapada* style of composition started some time about the middle of 14th century.”

এই ঋপদ হঠাৎ একদিন কেউ আবিষ্কার করে বসেননি। ঋপদ প্রবন্ধ সংগীতের ক্রমবিকাশের একটি পরিণতি।

## চতুর্থ অধ্যায়

### গোয়ালিয়র ও বৃন্দাবনের অবদান

ভারতীয় সংগীতের ইতিহাসে গোয়ালিয়র এবং বৃন্দাবনধাম বিশিষ্ট স্থান অধিকার করে আছে। গোয়ালিয়রের সংগীত চর্চার পৃষ্ঠপোষক তোমর রাজবংশ এবং বৃন্দাবনের সংগীত-সাধক গোস্বামীগণ এই দুই স্থানের একই সংগীত প্রবাহ দুটি পৃথক ধারায় প্রবাহিত হয়েছিল।

গোয়ালিয়রের তোমর বংশীয় নৃপতিরা প্রায় এক শতাব্দীকাল শাসন ক্ষমতায় অধিষ্ঠিত ছিলেন। এই রাজবংশের অনেক নৃপতিই শুধু বাহুবলেই শক্তিশালী ছিলেন না, কলারসিকও ছিলেন। সেই জ্ঞাতারা সাহিত্য ও সংগীতকলার পৃষ্ঠপোষণ করে গেছেন।

এই তোমর বংশের রাজা মান সিংহ।<sup>১</sup> স্বভাবতই ইনি আকবরের সেনাপতি অম্বরাধিপতি মান সিংহ নন। রাজা মান সিংহ তোমরের শাসনকাল ১৪৮৬ থেকে ১৫১৬ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত বিস্তৃত এবং এই সময়ের মধ্যে ধ্রুপদ সংগীতের ব্যাপক প্রচলন হয়।

এক দিকে গোয়ালিয়রে ধ্রুপদদের প্রচলন, অন্যদিকে মণবা-বৃন্দাবনে প্রচলিত ‘বিষ্ণুপদ’। এই বিষ্ণুপদের সঙ্গে রাজা মানের ধ্রুপদের পার্থক্য ছিল। এই দুটি সংগীতধারার সঙ্গে মুসলমানদের ‘কোঁল’ (বিচিত্র বিষয়বস্তু এবং সুরের চাঞ্চল্য-এর বৈশিষ্ট্য) এবং প্রবন্ধগানের কিছু লৌকিক রূপ (যেমন চুটকল) প্রচলিত ছিল।

### গোয়ালিয়রের অবদান

পঞ্চদশ-ষোড়শ শতাব্দীতে গোয়ালিয়র যে সংগীত সাধনার অগ্রতম কেন্দ্র ছিল তা আবুল ফজল প্রকৃত বিবরণ থেকেও জানতে পারা যায়। তিনি আইন-ই-আকবরীতে আকবরের সভাগায়কদের যে বিবরণ দান করেছেন তাতে ৩৬ জনের নাম পাওয়া যায় এবং দেখা যায় যে তাঁদের মধ্যে ১২ জনই এসেছিলেন গোয়ালিয়র থেকে।

---

১। Herbert A. Popley তাঁর ‘The Music of India’ বইতে ভুল করে লিখেছেন “Raja Man Sing of Gwalior, one of the greatest of Akbar’s ministers, was also a great patron of Music.” (P. 17.), যা মোটেই দ্ব্যর্থহীন নয়।

আকবরের সিংহাসন লাভের বহু পূর্ব থেকেই গোয়ালিয়র সংগীত সাধনার অন্যতম কেন্দ্র রূপে পরিগণিত হয়। আবুল ফজলই বলেছেন যে, ‘হিন্দু-মুসলমান সাধনার যুগে সংগীতের চারটি প্রধান কেন্দ্র ছিল। তার মধ্যে ভারতের বাইরে ছিল মাদ্রাস আর তব্রীজ; ভারতের মধ্যে ছিল কাশ্মীর ও গোয়ালিয়র।’ কাশ্মীরের রাজা জয়মূল্য আবেদিন এবং গোয়ালিয়রের রাজা তোমর বংশীয় মানসিংহ ছিলেন গুণীদের আশ্রয়।

পাঠান সাম্রাজ্যের শেষ দিকে ভারতবর্ষে শুরু হয় নানা রকম অশান্তি, অত্যাচার, উপদ্রব। এক সাম্রাজ্যের পতন এবং আর এক সাম্রাজ্যের উত্থানের যুগে এরকম হয়। অশান্তির ফলে এদেশের সাংস্কৃতিক উন্নতি বাধা পেল। তবে দিল্লী অথবা অন্যান্য রাজদরবারে আশ্রয় নিয়ে সংগীতজ্ঞরা তাঁদের সংগীত সাধনা চালিয়ে যাচ্ছিলেন। কিন্তু তাঁদের অর্থনৈতিক অবস্থার অবনতি হওয়ায় উৎসাহে ঘাটতি পড়ল। ইতিহাস পড়ে জানা যায় যে আদিলশাহের রাজত্বকালে তাঁর দরবারে শতাধিক ওস্তাদ প্রতিপালিত হতেন। এই সময়ে সংস্কৃত শাস্ত্রের পার্শী তরজমাও হয়েছিল। এই সময়ে গোয়ালিয়রের রাজা মানসিংহ (১৪৮৬—১৫১৬) বিশেষ পরাক্রমশালী হয়ে ওঠেন।

রাজা মানসিংহ ১৪৮৬ খৃষ্টাব্দে রাজ্যভার গ্রহণ করেন। এর পরের বছরেই জৌনপুরের সুলতান হোসেন শার্কীকে আশ্রয় দেওয়ার জন্য বহাগোল লোদীর সঙ্গে যুদ্ধে লিপ্ত হ’তে হয়। এই যুদ্ধে তিনি পরাজিত হ’ন এবং প্রচুর অর্থ করদান ক’রে রেহাই পান। কিন্তু পরে আবার সিকন্দার লোদীর সঙ্গে তাঁকে যুদ্ধ করতে হয় এবং এই যুদ্ধেই তাঁর মৃত্যু ঘটে (১৫১৬ খৃঃ)।

প্রায় ত্রিশ বছর রাজত্বকালের মধ্যে মাত্র কয়েক বছর শান্তিতে কাটালেও রাজা মানসিংহের উন্নতির জন্য যথেষ্ট মনোযোগী হয়েছিলেন। তিনি নিজে সংগীতজ্ঞ ছিলেন। কর্ণেল কানিংহামের “Archaeological Report of Gwalior” নামক পুস্তক থেকে জানা যায় যে, মানসিংহ মালব-গুজরী, মঙ্গল-গুজরী এবং বলল-গুজরী এই তিনটি রাগ সৃষ্টি করেন। রাজা মানসিংহের রাজসভায় যে সংগীত চর্চা হ’ত তারই ফলস্বরূপ আমরা পাই বিখ্যাত “মানকুতুহল” গ্রন্থ। সংগীতশাস্ত্র সম্বন্ধীয় এই গ্রন্থখানি সম্পাদনা করেন রাজা মানসিংহ।

শাহজাদেব ব্যতীত তানজোরে রাজা রঘুনাথ নায়ক (সপ্তদশ সতাব্দী) ঋণপ্রবন্ধের সংজ্ঞা দান করেছিলেন। সেই সঙ্গে অপর ষোলটি ঋণ শ্রেণীর

সালগণ্ড প্রবন্ধেরও লক্ষণ বর্ণনা করেছেন তাঁর ‘সংগীতস্থধা’ গ্রন্থে।<sup>১</sup> পরবর্তী-কালে প্রাচীনকালের তুলনায় ধ্রুপদের গায়কীভঙ্গীর পরিবর্তন হয় এবং এটা ঘটে সম্ভবত পঞ্চদশ শতাব্দীতে রাজা মানসিংহের সময়ে। বলা হয়ে থাকে যে রাজা মানসিংহ তৎকালীন সমাজের রুচি এবং মেজাজের দিকে লক্ষ্য রেখে ধ্রুপদ প্রবন্ধের প্রাচীন শাস্ত্রীয় রীতির পরিবর্তন করেন; এর ফলে ধ্রুপদ প্রবন্ধের জনপ্রিয়তা বেড়ে যায়।

রাজা মানসিংহের পূর্বে বৈজুবাওরা, গোপাল নায়ক এবং অন্যান্য সংগীতজ্ঞেবা যে ঐতিহ্য সৃষ্টি করেছিলেন—নূতন রীতির ধ্রুপদ স্বভাবতই তা থেকে পৃথক। ধ্রুপদ গায়ক না হওয়া সত্ত্বেও আমরা খসরু পর্যন্ত ঐ প্রাচীন রীতির সংগীতের সমজদার ছিলাম।

### ১। সালগণ্ড লক্ষণম্

সড় প্রবন্ধো বিবিধোহত্র শুদ্ধশ্রীয়াগশ্চেতাযধাংগোষম্।

অষ্টাবিহৈলপ্রমাণাঃ প্রবন্ধাঃ প্রোক্তাঃ প্রবীর্ণাঃ কিল শুদ্ধসুভাঃ ॥

\*

..

\*

ছায়াগণ্যঃ কিল শব্দ এষ ব্যাংগাদিতহসৌ বিশদঃসুনীদৈঃ।

এবং সমারম্ভ কিলৈকতালী যাবদ্রবেৎ সালগণ্ডসজঃ ॥

### ধ্রুবলক্ষণম্

গেযো হি তুলাস্বরগুস্তমুজ্জ্বলো থণ্ডাবিসোদৃগ্গাহপদাভিধেয়ঃ।

স্তান্দ্রসুরাথাঃ কিল থণ্ড একঃ স্তান্দ্রীষদ্বচস্বরগুস্তমুজ্জ্বলঃ ॥

থণ্ডত্রয়ং হি খলু গেয়নেনং থণ্ডদ্বয়েনাথসমবিস্তৃতঃ।

আভোগথণ্ড পুনরত্র কার্যন্তজোত্বথণ্ডঃ পুনরেকথাভূতঃ ॥

দ্বিতীত্বথণ্ডঃ পুনরত্র থণ্ডদ্বয়াক্ষকস্তত্র কিলোত্বথণ্ড।

স্তান্দ্রীষদ্বচস্বরগুস্তমুজ্জ্বলস্তেতাদৃগাভোগপদাভিধেয়ঃ ॥

স্তানেডুনামাক্ষিত এব কার্যো মতান্তরেথেষ বিশেষ উক্তঃ।

উচ্চৈকথণ্ডাক্ষক এব মোহরমাভোগণামাযয়বঃ কিলেতি ॥

উদগ্রাহকস্তাদিমথণ্ড এব স্তাসো ভবেদস্ত সমস্তমেতৎ।

এবস্ত সামান্তমিদং হি লক্ষণ বক্ষ্যামহে বোড়শ তদ্বিশেষান্ ॥

## মানকুতূহল গ্রন্থ

রাজা মানসিংহের ‘মানকুতূহল’ গ্রন্থের সব ক’টি খণ্ড পাওয়া যায় না। তবে ফকীরল্লাহ্ এই গ্রন্থের অনুবাদ করেন এবং সেই সঙ্গে সংগীতের কিছু বিবরণ লিপিবদ্ধ করেন। ফকীরল্লাহ্ রূপদের বিস্তৃত বিবরণ দান করেছেন এবং ভারতের কোন কোন জায়গায় এই গীত প্রচলিত ছিল তাও তিনি উল্লেখ করেছেন। এই গ্রন্থের দশটি অধ্যায়ের মধ্যে ষষ্ঠ, সপ্তম, অষ্টম ও নবম অধ্যায়ের তথ্যাবলী প্রধানত শাক্তদেবের ‘সংগীত রত্নাকর’ থেকে নেওয়া হয়েছে। তিনি গোয়ালিয়রের শাসনকর্তা মানসিংহকে রূপদ রচয়িতা বলেছেন (প্রথম অধ্যায়ে)। ‘মানকুতূহল’ গ্রন্থের রচনা সম্পর্কে তিনি বলেছেন যে, নায়ক বকসু, ভানু, পান্দুরী প্রভৃতি গায়কেরা যখন রাজা মানসিংহের সভায় সমবেত হ’ন তখন তিনি সাধারণ লোকের হিতার্থে সে যুগে ব্যবহৃত রাগ-রাগিণী প্রভৃতি লিপিবদ্ধ ক’রে রাখা স্থির করেন। এরই পরিণতি ‘মানকুতূহল’ গ্রন্থ।

‘মানকুতূহল’ গ্রন্থের ফকীরল্লাহ্ রচিত অনুবাদের দ্বিতীয়-অধ্যায়ে সে যুগের রাগ রাগিণী সম্পর্কে বিস্তৃত বিবরণ দেওয়া আছে। ছ’টি শুদ্ধরাগ বা আসল রাগের কথা বলা হয়েছে। এগুলি হচ্ছে—ভৈরো, মালকোষ, হিন্দোল, দীপক, লী, মেঘ। রাগের শ্রেণীবিভাগ এইভাবে দেখানো হয়েছে—

শুদ্ধ, সংকীর, (সংকীর্ণ), সালঙ্ক, সম্পূরণ, খাড়া (খাড়ব) এবং ওড়া (ওড়ুব)।

শুদ্ধ—উপরিউক্ত রাগ ছ’টি।

সংকীর—যে সব রাগ, রাগিণী ও পুত্র থেকে উৎপন্ন হয়েছে।

সালঙ্ক—এগুলি ছাড়া যেগুলি অতীতে ও বর্তমানে অভিজ্ঞ ব্যক্তিগণ সুন্দর এবং অতুলনীয়ভাবে রচনা করেছেন। তাঁরা কয়েকটি রাগ একত্র ক’রে একটি উত্তম রাগিণী সৃষ্টি করেন এবং এর নাম দিয়েছেন সালঙ্ক।

সম্পূরণ—সাতটি স্বরের সমাবেশে যে রাগ রচিত হয় তাঁকে সম্পূরণ রাগ বলে।

খাড়া—ছটি স্বরের সমাবেশে যে রাগ উৎপন্ন হয় তাঁকে খাড়া বলে।

১। ফকীরল্লাহ্ সম্রাট সাহজাহানের সময় থেকে সম্রাট গুরুজের আমলেও বর্তমান ছিলেন। তাঁর জীবনযাত্রা ছিল বিচিত্র। তিনি একাধারে বোদ্ধা এবং শিল্পী। তিনি কাশ্মীর সুবেদার হন, মুলতান এবং এলাহাবাদেরও সুবেদার নিযুক্ত হয়েছিলেন। তিনি তাঁর গ্রন্থটি সম্রাট গুরুজেরকে উৎসর্গ করেন। ফকীরল্লাহ্ ১৬৭৩ খ্রষ্টাব্দে বইটা অনুবাদ করেন—এর সঙ্গে কিছু মন্তব্যও জুড়ে দেন। তাঁর বইটির নাম ‘রাগদর্পণ’।

ওড়ো—পাঁচটি স্বরে গঠিত রাগকে ওড়ো বলে।

প্রত্যেক রাগের পাঁচটি স্ত্রী (রাগিনী) এবং ছ'টি পুত্র আছে কিন্তু স্ত্রী রাগের ছ'টি রাগিনী এবং ন'টি পুত্র। এর সমস্ত বর্ণনা দেওয়ার পর মিশ্র রাগের তালিকা দেওয়া হয়েছে।

কবীকল্পাহ-র গ্রন্থে চতুর্থ অধ্যায়ে বিবিধ নিবন্ধ গীতরূপের বিবরণ আছে।

এগুলির বিবরণ তিনি এইভাবে দান করেছেন—

গীত—তিন প্রকার। এর বিষয়বস্তু হ'ল দেবতা ও বাদশাহদের প্রশংসা।

সূর্যপ্রকাশ এবং চন্দ্রপ্রকাশ—এই দু'প্রকার গীতের রূপ একই, পার্থক্য হ'ল, একটি সূর্যের স্তব অপরটি চন্দ্রের। সূর্যপ্রকাশ বারোটি কলায় অর্থাৎ ষণ্ডে বিভক্ত এবং চন্দ্রপ্রকাশের ষোলটি কলা বর্তমান। তাল এবং রাগ আবর্তিত হয় ষণ্ড অনুসারে।

সর্বতোভদ্র-তে তাল আবর্তিত হয় চারটি ক্রম অনুযায়ী। কয়েকটি কলিতে নিবন্ধ রাগকন্ডম। এব কোন কোন স্থানে রাগ ও তাল ব্যবহৃত হয়। বিষয়বস্তু হিসাবে নান্দিকার সজ্জা বা যুদ্ধ সম্পর্কে বর্ণনা পাওয়া যায়। বর্তমান কালে এটিকে মার্গপদ্ধতির অন্তর্ভুক্ত বলে গণ্য করা হয়। দেবতাগণ এর রচয়িতা। এখন এই বীতি লুপ্ত হয়ে গেছে।

দেবতাগণের স্তুতিবাচক গীত ঝোমরা চারটি কলিতে নিবন্ধ।

স্বরবর্তনী—অর্থহীন শব্দদ্বারা নিবন্ধ।

দেবতাদের প্রশংসাসূচক গীত প্রবন্ধ দু'টি কলিতে নিবন্ধ। এই গীতে ধ্রুপদের অস্তিত্ব ছিল কিন্তু এ থেকেই যে ধ্রুপদ এসেছে একথা ঠিক নয়।

দেশী পর্যায়ের গীত 'মন'-এ আত্মপ্রশংসা ও অল্প বিষয়ের বর্ণনা পাওয়া যায়।

ধ্রুপদ—গোয়ালিয়রের রাজা মান এই গীতকে গঠন করেন। এই গীত চারটি কলিতে নিবন্ধ। এই গীত গঠনে সহায়তা করেছিলেন সম্মেলনে আগত নায়ক বক্স, নায়ক ভানু, মাহমুদ, কিরণ ও লোহদ্র। অভিজ্ঞ ও অনভিজ্ঞ সকলেই এই ধরণের রচনা করেছিলেন। এই অঞ্চলে এই গীতকে শ্রেষ্ঠ বলে মনে নেওয়া হয়েছিল। এক শ্রেণীর ধ্রুপদের রাগ ও গীত মার্গপদ্ধতি অবলম্বনে রচিত। অপর শ্রেণীর ধ্রুপদে রাগের প্রাধান্য কম থাকলেও রচনা সংগঠনের কৌলিগ্য ঠিক আছে। এই ধরণের সংগীত দেশীয় ভাষায় গাওয়া হয়ে থাকে। দ্বিতীয় প্রকার ধ্রুপদের গায়নবৈশিষ্ট্য নির্ভর করে গায়কের ওপর। সুতরাং এটা পরিষ্কার বোঝা যাচ্ছে যে উক্ত সম্মেলনে যে গীত সংগঠিত হয়েছিল তা মার্গ ও দেশী উভয়ের

মিশ্রণের ফলশ্রুতি। দেশী ভাষায় স্বেচ্ছা ঋপদ সময়ানুসারে বা স্থানানুসারে খারোয়া <sup>১</sup> ভাষায় গাওয়া হয়। মার্গীয় রীতির ঋপদের ভাষা সংস্কৃত। দেশী প্রথায় স্বেচ্ছা ঋপদ গোয়ালিয়র থেকে আকবরাবাদ <sup>২</sup> এবং বারী অঞ্চলে প্রচলিত। এর বিস্তৃতি উত্তরে মথুরা পর্যন্ত—পূর্বে এটাওয়া, দক্ষিণে উনচ্ এবং পশ্চিমে ভূসাও ও বয়ানা পর্যন্ত এই গীত বিস্তৃত। এই সব অঞ্চলে হিন্দুস্থানের ভাষাগুলি শুদ্ধ ও সুন্দরভাবে বলা হয়।

ককৌরুজাহর বিবরণের মধ্যস্থিত একটি উক্তি সম্পর্কে একমত হওয়া কঠিন। তিনি ঋপদ প্রসঙ্গে বলেছেন যে, রাজা মান ‘এই গীত গঠন করেন।’ রাজা মানসিংহের পূর্বেই অর্থাৎ চতুর্দশ শতাব্দীতে ঋপদ গঠিত হয়েছিল। রাজা মানসিংহ সেকালের কচি ও মেজাজের দিকে লক্ষ্য রেখে ঋপদের শাস্ত্রীয় রীতির পরিবর্তন করেন। এই পরিবর্তনের ঐঙ্গিত পাওয়া যায় মানকুতুহল গ্রন্থের একটি মন্তব্য থেকে।

‘মানকুতুহল’ গ্রন্থে শুধু সংগীতের বিবরণ নয়, শ্রেষ্ঠ বাণীকারের কি বিশেষত্ব তাও নির্দেশ করা হয়েছে। বলা হয়েছে—“শ্রেষ্ঠ গায়কের ব্যাকরণ, অলংকার, রস, ভাব, দেশাচার, লোকাচার সম্পর্কে সম্যক জ্ঞান থাকা দরকার; শব্দ-জ্ঞানে তাঁকে হতে হবে প্রবীণ। তাঁর প্রযুক্তি কলালুপতিনী হ’বে এবং সময়ের সঙ্গে তিনি সামঞ্জস্য স্থাপনে সক্ষম হ’বেন। তাঁর গান হ’বে বিচিত্র। প্রাচীন রচনা তাঁর কণ্ঠস্থ থাকবে; তিনি গীত, নৃত্য ও বাজে পারদর্শী হবেন এবং প্রবন্ধ সম্পর্কে তাঁর উত্তম জ্ঞান থাকতে হ’বে।”

‘সেকালের কচি ও মেজাজের দিকে লক্ষ্য রেখে রাজা মান যে ঋপদের প্রচলন করেন তাতে গোয়ালিয়রের ভাষা ব্যবহৃত হয়। তিনি গানের বিষয়বস্তু হিসাবে কল্পনাজগৎ, বর্ণনাময় এবং স্ত্রীপুণ্যলক ভাবকে গ্রহণ ক’রেছিলেন। তাঁর প্রচলিত একটি গানের উদাহরণ—

সা জানিয়ারে উও দিন সাল ছে।

বদন মিলায়ে মিলাকাছে বিদুন্নী

ইউ বিরহা জিয়া চাল ছে ॥০০ইত্যাদি

এটা ‘পরজ’ রাগ এবং চিমা ত্রিতাল-এ গায়।

১। খারোয়া বলতে খড়ী-বোলী অর্থাৎ সং উচ্চ বোঝান হয়। এ থেকে জানা যায় যে সং উচ্চ ভাষায় ঋপদ রচিত হয়।

২। আশ্রা।



## মানসিংহের সভা-গায়কগণ

রাজা মানসিংহ তাঁর দরবারে কয়েকজন সংগীত নায়ককে স্থান দিয়েছিলেন। আবুল ফজলের বিবরণ অনুসারে রাজা মান সিংহের সভায় গায়ক ছিলেন তিনজন—বকসু, মচ্ছু এবং ভন্নু বা ভানু। ফকীরল্লাহর ‘রাগদর্পণে’ মানসিংহের সভাগায়ক হিসাবে নাম করা হয়েছে ছ’জনের : বকসু, ভানু, পাণ্ডুয়, মামদ, কিরণ, লোহঙ্গ। আবার মীর্জা খাঁ তাঁর রচিত ‘তুহফাতুল হিন্দ’ বইতে বাজা মানসিংহের সভাগায়ক হিসাবে চার জনের নাম করেছেন : ভানু, পাণ্ডুয় বা পান্দুয়ী, বকসু এবং লোহঙ্গ। এ ছাড়া রাজা মানসিংহের সভাগায়ক হিসাবে দুন্দি, চম্পু এবং চঞ্চলশরীর নামও পাওয়া যাচ্ছে। কিন্তু দুঃখের বিষয় এদের সম্পর্কে কোনও বিস্তারিত বিবরণ পাওয়া যায় না। তবে মোটামুটি একটি কথা জানা যায় এবং তা হচ্ছে এই যে, এঁদের মধ্যে প্রধান গায়ক ছিলেন নায়ক বকসু। তিনি শুধু গায়ক নন, গীতকার এবং নূতন বীতির উদ্ভাবক।

### নাদক বকসু

বাজা মানসিংহের সভাগায়কদের মধ্যে প্রধান ছিলেন নায়ক বকসু। বকসুর জন্ম, শিক্ষা এবং মৃত্যু—কোনও বিষয়েই বিশ্বাসযোগ্য কোনও বিবরণ পাওয়া যায় না। তিনি যে মানসিংহের সভাগায়ক ছিলেন একথা আবুল ফজল এবং ফকীরল্লাহ ও মীর্জা খাঁ তিন জনেই উল্লেখ করেছেন। তাঁর সম্পর্কে আর ছুটি তথ্য পাওয়া যাচ্ছে। তার একটি হচ্ছে এই যে, মানসিংহের পুত্র বিক্রমসিংহ রাজ্য হারালে তিনি গুজরাটের সুলতান বাহাদুর শাহ দরবারে আশ্রয় লাভ করেন। এটি দরবারে সদাগুণী রামদাসও ছিলেন। আবুল ফজল প্রমুখ লেখকদের মতে ১৫২৬ খ্রিষ্টাব্দে বাহাদুর শাহ দরবারে স্থান পাওয়ার আগে বকসু কালীগঞ্জ বাজদরবারে আশ্রয় গ্রহণ করেছিলেন। এইখানে তিনি বাহাদুরী টোড়ী নামে একটি রাগের উদ্ভাবন করেন। রাজা মানসিংহ গুর্জরী টোড়ীর উদ্ভাবক বলে কেউ কেউ যে কথা প্রচার করছেন এই বাহাদুরী টোড়ীর সম্ভবতঃ গুর্জরী টোড়ী এবং তার উদ্ভাবক বকসু। যে বিবরণ উল্লেখ করে মানসিংহকে গুর্জরী টোড়ীর উদ্ভাবক বলা হয় তা হচ্ছে এটি যে, মানসিংহ গুজরাটের রাজকন্যা মৃগনয়নীকে বিবাহ করেন এবং এই জুই ঐরূপ নামকরণ করেন। কিন্তু মানসিংহের সময় গুজরাটে কোনও হিন্দুবাজা ছিলেন না। তাই মৃগনয়নীর পক্ষে গুজরাটের রাজকন্যা হওয়া অসম্ভব হয়ে দাঁড়ায়।

পূর্বে রাজদরবারে প্রাচীন শাস্ত্রসম্মত সুরেরই স্থান ছিল। এদিকে প্রাচীন শাস্ত্রের কুলীন সুরগুলির মধ্যে বেশ কিছুসংখ্যক সুর এক কালে শব্দর রাগ বা মিশ্র সুরে উৎপন্ন দেশী সুর ছিল। ক্রমে ঐ সুরগুলি কোলিগ্ন অর্জন করতে থাকলো। বকসুর কৃতিত্ব এই যে, তিনি শৌরসেন, অর্থাৎ আগ্রা, মথুরা প্রভৃতি অঞ্চলেব প্রাকৃত জনগণের সুরকে উন্নত ক'রে দরবারে নিয়ে এলেন। এ ব্যাপারে বাধা এসেছিল প্রচুর। মানসিংহ তোমরের দরবারে বকসু এবং মধুসূদন বখন নবনীতির সংগীত ঋপদকে প্রতিষ্ঠা দান করলেন তখন প্রাচীনপন্থীদের ক্রোধের সীমা রইল না। ক্রোধের কারণ আরও এই যে, এটা ছিল ঢাড়ী মেয়েদের গান। পথে পথে এই গান গেয়ে নারীরা জীবিকা অর্জন ক'রতো। এরা ঋপদের সুরে বীরগাথাও গাইতো।

এই ঢাড়ী বংশেই বকসু'র জন্ম। বকসুর পূর্বপুরুষেরা সংগীত ব্যবসায়ী ছিলেন। ঢাড়ীরা আদিম অধিবাসী এবং অগ্রাণ্ড আদিম অধিবাসীদের মত ঢাড়ীরাও হিন্দুসমাজের অনাদর পেয়ে মুসলমান ধর্ম গ্রহণ করেছিলেন।

‘রাগদর্পণ’-এর বিবরণ অনুসারে বকসু ঢোড়ীতে দেশকাব যুক্ত ক'রে বাহাদুরী ঢোড়ী<sup>১</sup> রাগেরই উদ্ভাবন করেননি; তিনি একটি কান্‌হারা (কানাড়া) এবং একটি কল্যাণ উদ্ভাবন করেন এবং এই দু'টা রাগ নায়কী-কল্যাণ এবং নায়কী-কান্‌হারা নামে খ্যাত।

বাজা মানের সভায় থাকাকালীন বকসু যে সমস্ত ঋপদ রচনা করেন সেগুলি দুই বা তিন তুক এবং গুজরাটের সুলতান বাহাদুর শাহের দরবারে (১৫২৬—৩৬) তিনি চার তুকের ঋপদ সৃষ্টি করেন। নায়ক বকসু সম্পর্কে আর একটি তথ্য প্রচলিত আছে এবং তা হচ্ছে এই যে, বাদশা জমায়ুন মাণ্ডুনগর জয় ক'রে যে ব্যাপক প্রাণদণ্ডের আদেশ দিইয়েছিলেন তার মধ্যে বকসুও ছিলেন। কিন্তু সংগীতজ্ঞ ব'লে তিনি শুধু রক্ষাই পেলেন না সম্রাটের আদরও লাভ করলেন।

লাহরি তাঁর ‘বাদশা নামা’ গ্রন্থে বলেছেন যে ছন্দ, ঢাটী, স্তোত্র প্রভৃতি আগের যুগের সংগীতজ্ঞদের জানা ছিল, তাঁর সময়ে এই সব গান দক্ষিণ ভারতে প্রচলিত ছিল। উত্তর ভারতের লোকেরা দক্ষিণ ভারতের সংগীত রীতির ভালোভাবে তারিফ ক'রত না। লাহরি নায়ক বকসু'র সম্পর্কে উচ্চ ধারণা পোষণ কবতেন। তিনি তাঁকে উচ্চকোটার ঋপদ গায়ক ব'লে অভিহিত করেছেন। তাঁর কথা থেকেই জানতে পারি যে বকসু পাখোয়াজের সঙ্গে গান

গাইতেন ; মূল গান-এর আগে স্থলরভাবে আলাপ করতেন। বকসু গান গাইতে গাইতে যে গ্রামে উঠতেন সে গ্রামে সহগায়কদের কর্তৃক উঠতো না। হিন্দুস্থানী ভাষায় এই ধরনের উচ্চ গানকে টিপ বলে।

নায়ক বকসু-কে রাজা মানসিংহের মৃত্যুর পর গোয়ালিয়র ছেড়ে কলীজর দুর্গে রাজা কিরাং-এর আশ্রয় গ্রহণ করতে হয়। কিছুদিন পরে তিনি গুজরাটে যান এবং স্থলতান বাহাদুর-এর ( ১৫২৬-১৫৩৭ ) পৃষ্ঠপোষকতা লাভ করেন। এই স্থলতান বাহাদুর-এর নাম অনুসারেই তিনি বাহাদুরী-টোড়ী রাগ রচনা করেন।

### নায়ক ভানু বা ভন্নু

আবুলফজল, ফকীরুল্লাহ এবং মীর্জা খাঁ তিনজনেই আর যাদের নাম কবেছেন তাঁদের অগ্রতম নায়ক ভন্নু বা ভানু। এঁর পরিচয় বিশেষ কিছুই জানা যায় না। তবে সংগীতে যে তিনি ঐতিহ্য সৃষ্টি করেছিলেন তার প্রমাণ পববর্তীকালের গুণসেন। এই গুণসেনকে ভানুর পৌত্র বলা হয়েছে। তাঁর মৃত্যু কাশ্মীরে ঘটায় অনেকে মনে করেন যে মানসিংহের মৃত্যুর পব ভানু কাশ্মীরে চলে গিয়েছিলেন এবং গুণসেনের আফজল খেতাব থেকে ধারণা করা হয় যে ভানুর বংশ মুসলমান ধর্মে দীক্ষিত হয়েছিল।

### নায়ক মচ্ছু বা মজরু

মচ্ছু-র পরিচয় কিছুই প্রায় না মিললেও এই নামটি নিয়ে অনেক গোলযোগ সৃষ্টি হয়েছে। এই নামটিকে কেউ মজরু বা মবরু এইভাবে উল্লেখ করেছেন। আবার কেউ বলেছেন এগুলার কোনটাই ঠিক নয়—শুদ্ধ নাম মামুদ। আবার কেউ কেউ আরও অগ্রসর হয়ে মচ্ছু>মজরু>বৈজু বা ওরায় গিয়ে পৌঁছেছেন। মচ্ছু যদি মামুদ হ'ল তবে ফকীরুল্লা কথিত মামুদ-এর সঙ্গে এক হয়ে যেতে পারেন, কিন্তু তাঁকে বৈজু বলা নিতাস্তই কষ্টকল্পনা।

### পাণ্ডোয় বা পান্দুয়ী

পাণ্ডোয় বিজয় নগরের লোক। ফকীরুল্লা এবং মীর্জা খাঁ দু'জনেই এর নাম করেছেন, আবুলফজল এর নাম উল্লেখ করেননি। কেউ কেউ বলেছেন ইনিই রাজা মানসিংহকে মানকুতূহল রচনায় সাহায্য করেছিলেন। কিন্তু ফকীরুল্লার বিবরণই সঠিক বলে মনে হয়। তিনি বলেছেন যে, রাজা মানের সভায় ভানু,

বকস, পাণ্ডেয়, মামুদ, লোহক, কিরণ প্রভৃতি সংগীত নায়কেরা যখন মিলিত হ'লেন তখন রাজা মানসিংহ সাধারণের হিতার্থে রাগসম্বন্ধীয় বিস্তারিত বিবরণ ও ব্যাখ্যা লিপিবদ্ধ করা যুক্তিসঙ্গত মনে করলেন। এই ভাবেই সকলের সহায়তায় মানকুতূহল গ্রন্থ রচিত হ'ল।

### অথুরা-সুন্দাবনের অবদান

পঞ্চদশ-ষোড়শ শতাব্দীতে শুবু দিল্লী এবং গোয়ালিয়র নয়, আরও কয়েকটা রাজ্যে ঋপদের ব্যাপক প্রচলন লক্ষ্য করা যায়। জৌনপুরের সুলতান হুসেন শা শর্কীর সময় (১৪৫৭—১৫০০ খৃঃ) জৌনপুরে ঋপদের ব্যাপক প্রচলন ছিল। রেওয়া এবং তার সম্বন্ধিত অঞ্চলেও ঋপদের প্রচলন ছিল। এখানে মনে রাখা দরকার যে এই রেওয়াব অন্তর্গত বন্ধোগড়-এর রাজা রামচাঁদের সভাগায়ক ছিলেন বিখ্যাত ঋপদী গিয়াঁ তানসেন এবং সেখান থেকেই তিনি আকবরের রাজসভায় যান।

এই প্রসঙ্গে সংগীত অহুশীলনেব অগ্রতম কেন্দ্রটাব কথা উল্লেখ করা দরকার এবং তা হচ্ছে মথুরা-সুন্দাবন। সুন্দাবন প্রবন্ধগীতি অহুশীলনের এক বিখ্যাত কেন্দ্র হ'য়ে উঠেছিল। ১৫১৬ খৃষ্টাব্দে সেকেন্দার লোদীর বাদশ্বের শেষ বৎসর চৈতন্যদেব ব্রজমণ্ডল দেখতে গিয়েছিলেন। এর পর যে সমস্ত গোঁড়ীয় বৈষ্ণবেরা সুন্দাবন লুপ্ততীর্থ উদ্ধার করতে গিয়েছিলেন শ্রীশ্রীচৈতন্যচরিতামৃত গ্রন্থে<sup>১</sup> তাঁদের তালিকা এইরূপ—শ্রীকৃপ, সনাতন, রঘুনাথ ভট্ট, গোপাল ভট্ট, রঘুনাথ দাস, শ্রীজীব। এঁদের সঙ্গে ধারা গিয়েছিলেন তাঁদের মধ্যে রয়েছেন ভৃগুর্ভ, যাদবচার্য, নারায়ণ দাস, জগদানন্দ প্রভৃতি।

এঁরা ছাড়াও উত্তর-পশ্চিম ভারতের ধারা সুন্দাবনে দেবমূর্তি স্থাপন এবং গ্রন্থ প্রচার করেন তাঁদের মধ্যে রয়েছেন বসন্ত ভট্ট, তাঁর দুই পুত্র বিটলনাথ ও গোপীনাথ, হিত হরিবংশ, হরিদাস স্বামী, হরিরাম ব্যাসজী, খানেশ্বরী জগন্নাথ, অক্ষ সুরদাস, সুবদাস মদনমোহন। এঁরা সকলেই ভক্তসাধক, গায়ক ও কবি।

গোঁড়ীয় বৈষ্ণব ধর্মের ইতিহাস পর্যালোচনা করলেও দেখা যায় যে, স্বরূপ দামোদর, রায় রামানন্দ, স্বামী কৃষ্ণদাস, কৃষ্ণদাস কবিরাজ, ঠাকুর নরোত্তম দাস—এই সমস্ত বৈষ্ণবকুলচূড়ামণি প্রবন্ধ ধরনের গীতি খুব ভালভাবে গাইতে পারতেন।

১। কৃষ্ণদাস কবিরাজ গোবামী 'শ্রীশ্রীচৈতন্যচরিতামৃত', আদিলীলা, ১ম পরিচ্ছেদ-এ এই ছয় গোবামীর বন্দনা আছে।

বৃন্দাবনে যে সমস্ত বৈষ্ণব মহাজনেরা ছিলেন তাঁরা গোয়ালিয়র এবং তার দগ্নিহিত অঞ্চলের ধ্রুপদের চর্চা থেকে অল্পপ্রেরণা পেয়ে থাকবেন, কিন্তু একথা অস্বীকার করার উপায় নেই যে, বৃন্দাবন এবং পরবর্তীকালে মথুরায় ধ্রুপদ সংগীতের এক বিশিষ্ট ধারা সৃষ্টি করেছিলেন কৃষ্ণদাস, হরিদাস এবং অগ্নাগ কলাবিদেরা।<sup>১</sup>

### সাংস্কৃতিক পটভূমিক।

পঞ্চদশ ষোড়শ শতাব্দীর ভারতবর্ষ—ধর্মের ব্যাপারে তখন একটা ওলট-পালট অবস্থা বিরাজমান। শূদ্র কর্ম ও জ্ঞানবাদ জনসাধারণের ওপর আর প্রভাব বিস্তার করতে পারছিল না—ক্ষুদ্রতা সন্নির্গত তখন সমাজ ও ধর্ম-জীবনকে আচ্ছন্ন করে কেলেছিল। রাষ্ট্রীয় ক্ষেত্রে হিন্দু-মুসলমানের বিরোধ তীব্র হয়ে উঠেছিল। জাতীয় জীবনের এই বিভিন্ন সমস্যাগুলি সমাধানের চেষ্টা সে যুগে হয়েছিল দু'টি পথ ধরে। এক পথ বিশুদ্ধ পরমব্রহ্মবাদ—যাতে জাতিধর্ম ও সাম্প্রদায়িক সন্নির্গততা নেই, যা মানুষের মনকে উন্নততর জ্ঞানমার্গে পৌঁছে দেয়। আর এক পথ, মানুষের যে বুদ্ধিগুলি নিম্নগামী হয়ে সন্নির্গততা ও বিরোধের সৃষ্টি করেছিল সেগুলিকে রূপান্তরিত করে বিশেষত্বের প্রেমের লীলানন্দে ডুবিয়ে দেওয়া। প্রথমটির ফল হয়েছিল বিশুদ্ধ জ্ঞান-ভক্তিবাদ। এই পথ অবলম্বন করেছিলেন কবীর নানক প্রভৃতি ধর্মগুরুগণ। দ্বিতীয়টির ফল হয়েছিল ভক্তিবাদ, লীলাবাদ এবং এর পরিণতি ঘটেছিল বৈষ্ণব ধর্মের ব্যাপ্তিতে। ভক্তিবাদের পথ যে সমস্ত সাধকরা গ্রহণ করেছিলেন তাঁদের প্রকাশের অন্যতম মাধ্যম ছিল সংগীত।

কবীর (পঞ্চদশ শতাব্দীর মধ্যভাগ থেকে ষোড়শ শতাব্দীর প্রথম) নাম গান, গুরুভক্তি, সংসার বৈরাগ্য, জীবে প্রেম এবং ভগবানে আত্মসমর্পন ভেদজ্ঞান বিসর্জনের বাণী প্রচার করেছেন। তাঁর গানও রাগরাগিণীযুক্ত কিন্তু বিশুদ্ধ

১. "It might be the fact Vrindāvana drew its inspiration and impetus of the culture of dhrubapada from Gwālīor and its adjacent places, but yet it cannot be denied that Vrindāvana and afterwards Mathura created the schools of their own, and those schools maintained by a host of Kalāvids like Krishnadas, Haridas and others."—Swāmi Pragnanānanda, 'A Historical Study of Indian Music', Calcutta (1955), P. 177—78.

রাগরাগিণীতে তাঁর গান গাওয়া হ'ত কিনা বলি কঠিন। তাঁর গানের দার্শনিক আবেদনই ছিল প্রধান।

নানকও তাঁর ধর্মমত প্রচার করেছেন এবং রাগরাগিণীযুক্ত তাঁর গান এই প্রচারের সহায়ক হয়েছিল। নানকেব কিছু কিছু গান ( যেমন; “কাছে রে বন খোঁজন আঁই,” “জগতমে বুঠী দেখী প্রীত” প্রভৃতি ) ঋগদ গায়ক এবং খেয়াল গায়কদের কণ্ঠে শোনা যায়।

মীরাবাই-এর গানেও রাগরাগিণী নির্দেশ পাওয়া যায়, তবে তার সঙ্গে রাজস্থানের লোক সংগীতের মিশ্রণ লক্ষ্যনীয়। মীরাবাই বৃন্দাবনেও এসেছিলেন এবং তাঁর একটি গানে স্বামী হরিদাসের প্রতিষ্ঠিত ‘বাকে বিহারী’র নাম আছে—

হমারা প্রণাম বাঁকেবিহারীকো।

মোর মুগট মাথে তিলক বিরাজে

কুণ্ডল অলকা কারীকো ॥

...

...

...

যহ চবি দেখ মগন ভই মীর

মোহন গিরিবরধারীকো ॥

মীরাবাই পতিভাবে কৃষ্ণকে ভজনা করেছেন। বৃন্দাবনে হরিদাসী, বল্লভাচার্য সম্প্রদায় ঐ ভাব গ্রহণ করেননি। তাঁরা ভক্তিকেই প্রাধান্য দান করেছিলেন। গোড়ীয় বৈষ্ণবেরা প্রেমকেই বড় ক’রে দেখেছেন। সংগীত সবারই মুখ্য অবলম্বন ছিল।

অবশ্য মথুরা-বৃন্দাবনে ভক্তিবাদী যে গান প্রচলিত ছিল তাঁর রূপ ছিল দু’টি—বিষ্ণুপদ বা কীর্তন এবং ভজন। বিষ্ণুপদে চার থেকে আট চরণ পর্যন্ত থাকতো। ভজন সংগীত ভক্তিমূলক সংগীত। এই সংগীতের ভাষাই শুধু সরল নয়—সহজ। এতে অলংকারের প্রাবল্য নেই। সহজ সরলভাবে ভক্ত তাঁর ভক্তি নিবেদন করেন এই সংগীতের মাধ্যমে তাঁর ইষ্ট দেবতার উদ্দেশে বিষ্ণুপদ প্রকৃত পক্ষে প্রবন্ধ গান। অর্থাৎ ঋব-প্রবন্ধের যে পরিবর্তন ঘটছিল এ গান সেই গান। রাজা মানসিংহের ঋগদের সঙ্গে এর পার্থক্য ছিল। পদের ছন্দই এ ক্ষেত্রে প্রধান ছিল।

বৃন্দাবনধামে অবস্থান করে যে সংগীতসাধক সবচেয়ে বেশী দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিলেন তিনি স্বামী হরিদাস। এই মহাপুরুষের জন্মস্থান এবং জন্ম সময় সঠিকভাবে নিধারণ করা কঠিন। এ সম্পর্কে বহু মতামত পাওয়া যায়। ‘ভক্ত-

সিদ্ধুতে' বলি হয়েছে, হরিদাসের জন্ম ১৪৪১ সংবত ( অর্থাৎ ১৪৯৮ খৃঃ ), গোস্বামী-বর্গের দ্বারা প্রমাণিত জন্মকাল ১৫৬৯ সংবত ( অর্থাৎ ১৬২৬ খৃঃ ', স্বামীজীর পরম্পরাভ্রবর্তী মহাভাবী দ্বারা কথিত জন্মকাল ১৫৩৭ সংবত (অর্থাৎ ১৫৯৪ খৃঃ) । স্বামীজী প্রায় ২৫ বছর বেঁচে ছিলেন এবং ২৫ বছর বয়সে সম্মাস গ্রহণ করেন—এ সম্পর্কে বিশেষ মতভেদ নেই ।

স্বামীজীর জন্ম সময় নির্ধারণ করার ব্যাপারে আমাদের একটি কথা মনে রাখা দরকার এবং তা হচ্ছে এই যে, স্বামীজীর সঙ্গে সম্রাট আকবরের দেখা হয়েছিল । আকবর বৃন্দাবনে গোস্বামীদের দর্শন করতে এসেছিলেন, একথা আমরা নানাভাবে জানতে পারি । Growse তাঁর 'History of Mathura' বইতে ( পৃঃ ২৪১ ) ১৫৭৩.এ বৃন্দাবনেব গোস্বামীদের দর্শন লাভের কথা উল্লেখ করেছেন । তা ছাড়া Gazetteer of Muttra ( p. 191 )-তেও লেখা আছে, "Indeed in 1570 ( 1627 V. S. ) the fame of the Vrindaban Gosains had spread so far abroad that the emperor himself was induced to pay them a visit. Here he was taken blind folded into the sacred enclosure of the Nidhiban, the actual vrinda grove to which the town owes its name, and so marvellous a vision was revealed to him that he was fain to acknowledge the place as holy ground, the attendant Rajas expressed a wish to erect a series of buildings more worthy of local divinity and having attained the cordial support of the sovereign built four celebrated temples of Govinda Deva, Gopinath, Jugal Kishor and Madan Mohan in honour of the event "

আকবর ১৫৪২ খৃষ্টাব্দে জন্মগ্রহণ করেন এবং ১৬০৫ খৃষ্টাব্দে পরলোক গমন করেন । এদিকে লক্ষ্য রাখলে স্বামীজীর জন্ম পঞ্চদশ শতাব্দীর শেষে বা দোড়শ শতাব্দীর প্রথম দিকে হওয়াই স্বাভাবিক । তাই 'ভক্তসিদ্ধু'-তে উল্লিখিত ১৪৯৮ খৃষ্টাব্দেই হরিদাস স্বামীর জন্ম সম্ভব হওয়ার সম্ভাবনা ।

হরিদাসের জন্মস্থান কেউ বলেছেন মূলতান, কেউ বলেছেন আলীগড়ের হরিদাসপুর বা হসিয়ারপুর গ্রামে, আবার কেউ বলেছেন ব্রজধামে । "বৃন্দাবন কথা" নামক গ্রন্থে যে তথ্য পাওয়া যায় তা হচ্ছে এই—মূলতানের অন্তর্গত

কোল গ্রামে (মতাস্তরে উর্চা গ্রামে) ব্রহ্মধীর নামে এক ধনবান ব্রাহ্মণ বাস করতেন। তাঁর পুত্র জ্ঞানধীর গিরিধারী গোপালমূর্তি পূজা করতেন। তিনি মথুরায় এসে বিবাহ করেন। তাঁর পুত্র আশাধীর বৃন্দাবনের পাশ্চবর্তী রায়পুর গ্রামের গঙ্গাধর নামে একজন ব্রাহ্মণের কন্যাকে বিবাহ করে খণ্ডরালয়ে বাস করতে থাকেন। আশাধীরের দুই পুত্র হরিদাস ও জগন্নাথ। হরিদাস শৈশব থেকেই ধর্মপ্রবণ। তিনি ২৫ বছর বয়সে সন্ন্যাস গ্রহণ করেন এবং বৃন্দাবনের অপর পারে মান-সরোবর নামক কুণ্ডতীরে কুটীর বেঁধে একাকী ভজন পূজনে নিমগ্ন হ'ন। গোঁড়ীয় বৈষ্ণবেবা বৃন্দাবনে এলে তিনি বৃন্দাবনে আসেন। সেখানে নিধুবনেব (নিধিবনের) বিশাখা কুণ্ড থেকে মৃত্তিকা খনন করে বাকি বিহারী ঠাকুর পান।

### হরিদাস স্বামী এবং তাঁর গুরু

হরিদাস কার কাছে সংগীত শিক্ষা করেন জানা যায় না। অনেকে আশাধীর (বা আশুধীর)-কেই তাঁর শিক্ষাগুরু বলেছেন। কেউ বলেছেন তিনি শিক্ষাগুরু গঙ্গব্রহ্ম কৃষ্ণদত্ত স্বামী নামক এক সন্ন্যাসীর কাছে শিক্ষালভ করেন। তবে স্বামী হরিদাসের গুরু হিসাবে স্বামী কৃষ্ণদাসের নামই বিশেষ ভাবে প্রচলিত। 'কৃষ্ণদাস' নামে অবশ্য দু'জন ব্যক্তির নাম পাওয়া যায়। এঁরা দু'জনই ছিলেন সংগীত শাস্ত্রকার এবং সংগীত সাধক। বৃন্দাবনে ঋপদের প্রচলন ছিল সমধিক। কথিত যে, রূপ গোস্বামী ও সনাতন গোস্বামী দু'জনই সংগীতসাধক ছিলেন। শ্রীচৈতন্যের প্রত্যক্ষ পরিকরদের মধ্যে রায় রামানন্দ একজন বিদগ্ধ সংগীত-শাস্ত্রকার ছিলেন। পরবর্তীকালে স্বরূপদামোদর, কৃষ্ণদাস গোস্বামী ও অন্যান্য আরও অনেকে বৃন্দাবন অঞ্চলে নিজস্ব ঋপদ গায়কীর ধারক ছিলেন। ঠাকুর নরোত্তম পরবর্তীকালে ঐ বৃন্দাবন মথুরার ঋপদ গান শিক্ষা করে পদাবলী কীর্তনে বিলম্বিত হয়ে গরাণহাটা শ্রেণীর কীর্তন প্রবর্তন করেন। কিংবদন্তীর পশ্চাতে ইতিহাস লুকানো থাকে। তাছাড়া বৃন্দাবনের গোস্বামী বৈষ্ণব সাধকগণ অভিজাত ঋপদ গানের অমূল্যলব ও ধারক ছিলেন বলে ধরা যায়।

প্রকৃতপক্ষে হরিদাস স্বামীর জন্ম সময়, জন্মস্থান এবং তাঁর নামটি নিয়েও নানা গোলযোগ। অন্ততঃ সাতজন হরিদাসকে পাওয়া যায়—হরিদাস (স্বামী) হরিদাস (দ্বিতীয়), হরিদাস (নায়ক), হরিদাস (ডাঙর), হরিদাস (যবন) হরিদাস (কবীরপন্থী), হরিদাস (রায় সনেহী সম্প্রদায়ভুক্ত) প্রভৃতি। এ অবস্থায় হরিদাস স্বামীর জন্ম সময় এবং জন্মস্থান নিয়েও যেমন নানা মত; তেমনি



তার গুরু নিয়েও। অবশ্য মধ্যযুগের সংগীত সাধকদের অনেকেরই গুরুর সঠিক সন্ধান পাওয়া কঠিন।

### বিভিন্ন বৈষ্ণব সম্প্রদায়

খৃষ্টীয় দ্বাদশ শতাব্দীতেই আমরা ভারতবর্ষে চারটি বৈষ্ণব সম্প্রদায় দেখতে পাই : রামানুজ, বিষ্ণুস্বামী, মধ্বাচার্য, নিম্বার্ক—এঁদের নামানুসারে সম্প্রদায়গুলি গড়ে ওঠে,<sup>১</sup> হরিদাস স্বামী ছিলেন নিম্বার্ক সম্প্রদায়ভূক্ত। স্বামীজীকে কেন্দ্র করে যে সম্প্রদায় গড়ে উঠেছিল তার নাম হরিদাসী সম্প্রদায়।

হরিদাস স্বামী যখন বৃন্দাবনে তখন নানা বৈষ্ণবীয় মতবাদ সেখানে পরিব্যাপ্ত। রামানুজের বিশিষ্ট মঠমতবাদ, নিম্বার্কের দ্বৈতাদ্বৈতবাদ, বল্লাভাচার্যের শুদ্ধাদ্বৈতবাদ এবং চৈতন্যদেবের অচিন্ত্যভেদভেদ তত্ত্ব। গান, নৃত্য ও বাজের সহায়তায় বিভিন্ন মতাবলম্বীরা ভগবানেব কাছে আত্মনিবেদন করেছেন, সেই সঙ্গে বহু মানুষকে আকর্ষণ করেছেন। মতভেদ থাকা সত্ত্বেও বিভিন্ন সাধকদের মধ্যে মতাস্তর ঘটেনি।

বল্লাভাচার্য-সম্প্রদায়ের তিনজন গায়ক হরদাস, গোবিন্দস্বামী ও পরমানন্দ দাস। হরদাস মথুরায় এসেছিলেন এবং বৃন্দাবন সমীপস্থ গোবর্ধনেব নিকট পবনেশীতে শাস করেছেন। তাঁর রচিত কিছু বিষ্ণুপদ আছে। গোবিন্দ-স্বামী কৃষ্ণলীলার বিভিন্ন খব্বা বর্ণনা করে বহু পদ বচনা করেন। পরমানন্দ দাসও গোবর্ধনে বাস করেছেন। পরমানন্দের গান কবিত্তমণ্ডিত। গোবিন্দ স্বামীও বৃন্দাবনে এসে বাস করেন।

শ্রীধারা বল্লাভীয় সম্প্রদায়ের প্রবর্তক শ্রীহিত হরিবংশ তথা প্রসিদ্ধ বৌণকার শ্রীহরিবাস বাস স্বামীজীর সমকালীন ছিলেন এবং বৃন্দাবনে বাস করতেন। স্বামীজীর সঙ্গে এই দু'জনেরই খুব সৌহার্দ্য ছিল। হিত হরিবংশ 'বিষ্ণুপদ' এবং 'হোরি' বিষয়ক কবিতা গান গাইবার উপযোগী করে রচনা করেন। এই সব পদ ক্রপদ, ধামার এবং ভক্তের রীতিতে গাওয়া হ'ত।

এই বল্লাভ-সম্প্রদায়ের আব একজন কৃষ্ণদাস হরিদাসের সমসাময়িক। হরিদাস বল্লাভ সম্প্রদায়ের সঙ্গে মিলিত হয়ে রাসলীলা, 'হোরি' তথা হোলি প্রভৃতি গায়ন পদ্ধতির উন্নতি সাধন করেন। কিন্তু কে ক্রপদের ধাতু ও তালের নাম পরিবর্তন করেন এবং ধামার নামের উদ্ভাবন করেন তা বলা কঠিন। অথচ 'ধামার' এই সময়ে

1 Dr. Sushil Kumar Dey, 'Vaisnava faith and movement', Calcutta (1961), P.3.

প্রচলিত ছিল। ধামার তাল বিশেষ। ঋগ্বেদ যখন ধামার তালে গীত হয় তখন তাকে ধামার আখ্যাই দেওয়া হয়। ধামারে ঋগ্বেদের মত পরিপূর্ণ স্থির গান্ধীর্ষ নেই। এতে শৃঙ্খারসোদীপক প্রেমগীতিই বেশী রচিত হয়ে থাকে। তাই ধামার একটু লঘু প্রভৃতির এবং এতে অলংকারও থাকে বেশী। ধামার তালে ঋগ্বেদ রচিত হলে যেমন তাকে ধামার বলা হয়, তেমনি ঝাঁপতালে ঋগ্বেদ রচিত হলে তাকে 'সাদরা' বলা হয়। সাদরার গতি তরায়িত। তার চলার গতির ঢং লাফিয়ে চলার মত। ঝাঁপতালের লয়ে এবং প্রধানতঃ বীররস প্রধান বিষয় নিয়ে 'সাদরা' রচিত হয়। এতেও তানের অবকাশ নেই।

কেউ কেউ বলেন যে, 'হোরি' গান ঋগ্বেদেরই একটি বিশিষ্ট শ্রেণী। বসন্তোৎসব উপলক্ষে ভগবৎলীলা সম্বন্ধীয় ধামার তালান্বিত ঋগ্বেদকেই 'হোরি' বলা হয়। কিন্তু বিচার বিশ্লেষণ করলে দেখা যায় ঋগ্বেদ বা ঋগ্বেদ বলতে আমরা চারটি অঙ্গ (তুক) যুক্ত গানকেই বিশেষভাবে বুঝব। এই চারটি অঙ্গযুক্ত গানই সাধারণভাবে চৌতাল বা চৌতালের অভিজাত গান বলে পরিচিত। হোরি বা হোলি বিষয়ক ধামার গান চারতাল যুক্ত ঋগ্বেদ গান থেকে সম্পূর্ণ পৃথক। ২৫ বছর বয়সে স্বামী হরিদাস লৌকিক দেহ ত্যাগ করে নিত্যকুঞ্জ বিহারে লীন হয়ে গেলেন। যদিও সাধারণ লোক তাঁকে এক মহান সংগীতধারার প্রবর্তক হিসাবে জানেন তবুও তাঁর মহান দান তাঁর সাধনক্ষেত্রে। রাধাকৃষ্ণের মাধুর্য ভক্তির চরম বিকাশের কেন্দ্র ছিল বৃন্দাবন। এই বৃন্দাবনে যে পঞ্চম ভক্তিরস মাধুর্য নানারূপে পল্লবিত হয়েছিল তাতে স্বামীজী দ্বারা প্রতিষ্ঠিত ভক্তিরসের একটি বিশিষ্ট স্থান আছে। তাঁর উপাসনা ছিল সখীভাবে উপাসনা। তাঁর উপাসনায় শ্রাম ওষং শ্রামা নিরন্তর থাকতেন। এই রসে রসিক সাধকের অনন্ততাই মূল মন্ত্র—এমন অনন্ততা স্বীকৃত সমস্ত সংসার নিজের ব্যক্তিত্ব, রীতি, নীতি, মর্যাদা, ধর্ম, কর্ম, তীর্থ ত্রতাদি সাধন অর্ন্ত দেব-দেবী এমন কি নিজের উপাস্ত ঠাকুরের অন্তরূপ বা অন্ত লীলার চিন্তা করারও অবকাশ থাকতো না। এই বহুমুখ পঞ্চের সাধক ভক্তির রসের মাধ্যমে আনন্দময় লোকে বিচরণ করতে থাকেন। স্বামীজীর শিষ্য পরম্পরায় অনেক প্রসিদ্ধ বাণী রচয়িতা হয়েছেন, দ্বারা বিভিন্ন রাগরাগিণীতে বহু পদ রচনা করেছেন। মন্ত্রদ্বয়ের সিদ্ধান্ত ও হাঁতহাসের ওপর অনেক গ্রন্থ লেখা হয়েছে। এই সমস্ত সামগ্রী হাতে লেখা গ্রন্থে সীমিত আছে। মন্ত্রদ্বয়ের

১। 'হোলি' আর 'হোরি' এক জিনিস নয়। 'হোরি' ধামার তালে পাঁচজ বসন্তকালীন ঋগ্বেদ গান; আর 'হোলি' ধামার তাল ছাড়া চাঁচর, দীপচাঁচর প্রভৃতি তালে পাঁচজ বসন্ত সংগীত।

সিদ্ধান্ত যে শিষ্যরা দীক্ষা নিয়েছেন তাঁদেরই কেবল বলা হ'ত এবং শুধুমাত্র তাঁদেরই বাণী পাঠের অধিকার দেওয়া হ'ত। সেজন্য এই তত্ত্ব আজও সর্ব-সাধারণের অজানা র'য়ে গেছে। বৃন্দাবনের কয়েকটি স্থানে স্বামীজীর সম্প্রদায় বর্তমান।

(১) শ্রী 'ধাঁকে বিহারীজী'র মন্দির—যেখানে বিহারীজীর গোস্বামী স্বামীর উপাস্ত ঠাকুরের সেবা পূজা করেন।

(২) নিধিবন—যেখানে স্বামীজী তথা তাঁর কতিপয় শিষ্যের সমাধি আছে।

(৩) শ্রীগোরেলালজীর মন্দির—যেখানে স্বামীজীর শিষ্য পরম্পরার স্বামী নরহরি দেবজীর সেবা ঠাকুর বিরাজমান।

(৪) শ্রীরসিক বিহারীজীর মন্দির—যেখানে স্বামী বসিকদেবজীর সেবা ঠাকুর আছেন।

(৫) টট্টা স্থান—যার স্থাপন করেছিলেন স্বামী ললিতমোহিনী দেব।

শেষোক্ত তিন স্থানে স্বামীজীব সম্প্রদায়ের বিরক্ত সাধু বাস করেন। এই বিরক্ত সাধুদের উপাসনার 'মনগুতা, নিম্পৃহতা এবং আদর্শ চরিত্র অভ্যস্ত প্রশংসনীয়। বিশেষ উৎসবে এবং গুরুদেবের জয়ন্তী দিবসে এখানে 'সমাজ' হয় যেখানে স্বামীজী ও তাঁর শিষ্য পরম্পরায় রচিত পদ গাওয়া হয়। শুক্লা ভাদ্রমাসের ৮ই তারিখে, টট্টা স্থানে স্বামীজীর জয়ন্তীতে খুব বড় মেলা হয়। এই অবসরে সর্বসাধারণ এই স্থানে প্রবেশের সুযোগ পায়। স্বামীজীর নিজের মাটির পাত্র কেবল এই দিনে সকলেব সামনে আনা হয়। এই সময় কয়েক দিন সমাজ হয় এবং এতে 'বিরক্ত' সাধুরা নিজেদের পরম্পরাগত ধ্রুপদ গেয়ে থাকেন। কেবলমাত্র দু'দিন অল্প সময়ের জন্ত বাহিরের গায়কদের গান করতে দেওয়া হয় যাতে তাঁরা সংগীতের মাধ্যমে স্বামীজীর পূজা করতে পারেন।

সংগীত স্বামীজীর সম্প্রদায়ের উপাসনার একটি মুখ্য অঙ্গ। এই বৈরাগী সম্প্রদায় আপন গুরুমুখে ধ্রুপদ গানকে পরম্পরায় পেয়েছেন। তাঁদের মধ্যে সকলেই প্রতিভাবান ছিলেন এমন নয়। কিন্তু তাঁদের অধিকাংশ সাধনা এবং অভ্যাসের দ্বারা পরম্পরায় অকুণ্ণ রেখেছেন। স্বামী হরিদাসজীর গায়কীর কি স্বরূপ ছিল তা জানবার কোন উপায় নেই। একথা বলা সম্পূর্ণ ঠিক নয় যে বিরক্ত সম্প্রদায় আজকাল যে ভাবে ধ্রুপদ গান করেন তা স্বামীজীর গায়কী। বেত একথা বলা যায় যে এই গায়কী বর্তমানের ধ্রুপদ গান থেকে পৃথক; আর এও

সম্ভব যে এই সাধুদের গানের মধ্যে স্বামীজীর নিজের গায়কীর কিছু অংশ বিদ্যমান আছে।

### হরিন্দাসের অবদান

স্বামী হরিন্দাস সিদ্ধান্তের ১৮টা আর শৃংগারের ১১০টা মোট ১২৮টা পদ রচনা করেন। তাঁর অধিকাংশ পদে “ত্ৰীহরিন্দাসের স্বামী শ্যামকুঞ্জবিহারী” এই কথা পাওয়া যায়। কিন্তু এই কথা ছাড়াও তাঁর কিছু পদ আছে। শৃংগারের পদ “ত্ৰীকেলিমালা” নামে সংগৃহীত হয়। এই সংগ্রহের মধ্যে দেড়শো বছরের পুরাণো পদও রয়েছে। স্বামীজীর বাণী সম্প্রদায়ের নিকট উপাসনীয় বলে মানা হ’ত। এবং শিষ্য পরম্পরায় তাদের রক্ষা, পূজা তাদের প্রতিলিপি হয়ে আসছে। স্মৃতিসংখ্যা আর স্বরূপের সম্পর্কে ভ্রমের কোনও স্থান নেই। স্বামীজীর নামে এর অতিরিক্ত যে পদ সংগীতপ্রেমীদের সামনে আছে তা হয়তো নকল অথবা অন্য কোন হরিন্দাস নামক ব্যক্তির দ্বারা রচিত হয়েছে।

ঋপদের চার বাণীর মধ্যে ডাগর বাণীর আদি প্রবর্তক হিসাবে স্বামী হরিন্দাসের নাম করা হয়। কিছু সংখ্যক লোক স্বামীজীর সঙ্গে নিজেদের আত্মীয়তার পরিচয় দেবার চেষ্টা করে। কিন্তু এ সব ভ্রমাত্মক। স্বামীজী আজন্ম বিবাহ বন্ধনে আবদ্ধ হননি। তাঁর ‘বিরক্ত’ নামে শিষ্যেরা বংশ পরম্পরায় বৃন্দাবনে আছেন। “ডাগর” বাণীর সঙ্গে স্বামীজীর কোন সম্বন্ধ নেই। “সংগীত রাগ কল্পক্রম”-এ হরিন্দাস ডাগর ( ডাগর অথবা ডাগুর ) নামে কিছু পদ সংগৃহীত হয়েছে। কিন্তু এই ব্যক্তি স্বামী হরিন্দাস নন। হ’তে পারে এই বাণী স্বামীজীর বহু বছর পরে ঋপদ গায়কদের প্রসিদ্ধ ঘরাণাতে অলাদা আলাদা ভাবে বিকশিত হয়েছে। কিন্তু স্বামীজীর সঙ্গে এর কিছু সম্বন্ধ আছে এটা প্রমাণ করা দূরে থাকুক, এ-রকম অনুমানও অসম্ভব।

বৈজ্ঞানিক ও তানসেনের সঙ্গে স্বামী হরিন্দাসজীর কি সম্পর্ক ছিল তাও বিচার্যবীন। সম্রাট আকবর তানসেন ও স্বামীজীর সঙ্গে দেখা করতে গিয়েছিলেন। এর প্রমাণ পাওয়া যায়। সেই প্রাচীন চিত্র থেকে যেখানে স্বামী হরিন্দাসের সামনে তানসেন বসে আছেন এবং সম্রাট আকবর দাঁড়িয়ে আছেন। এই চিত্রের ২০০ থেকে ২৫০ বছরের প্রতিচ্ছবি দিল্লীর রাষ্ট্রীয় সংগ্রহালয়ে আছে। এই ছবির প্রায় সমসাময়িক বা তার চেয়েও পুরাণো এক প্রতিচ্ছবি কৃষ্ণগড়ের রাজার সংগ্রহালয়ে আছে। এই প্রতিচ্ছবি আরো পুরাণো কোনো চিত্রের

আধারে তৈরী এরূপ অহুমান করা খুব অর্থোক্তিক হবে না। কিন্তু তানশেন কি স্বামীজীর শিষ্য ছিলেন? তাঁদের সম্প্রদায়ে শিষ্য শব্দের যে অর্থ তাতে তাঁরা নিশ্চিত ছিলেন না। কারণ ‘বিরক্ত’ ও গৃহস্থ শিষ্যেরা তাহলে অগ্রাগ্র দেবতার স্তুতি করতেন না। অবশ্য তাঁরা স্বামীজীর প্রশংসাসূচক এবং তাঁর পোষ্য ঠাকুর ‘বাক্যে বিহারীজী’-র স্তুতিবাচক পদ রচনা করেছেন। এ থেকে মনে হয় কিছু সময়ের জন্য তাঁরা স্বামীজীর কৃপা লাভ করেছিলেন এবং সম্ভবত স্বামীজীর জগ্গই সংগীতের ক্ষেত্রে তাঁরা কিছু পেয়েছিলেন।

স্বামীজী শৃংগারের ১১০ পদের রাগ বিভাজন করেছেন এইভাবে—

|            |          |
|------------|----------|
| কানাড়া—৩০ | গোড়—২   |
| কেদারা—২২  | বসন্ত—৫  |
| কল্যাণ—১২  | গৌরী—৬   |
| সারঙ্গ—১১  | নট—২     |
| বিভাস—১০   | বিলাবল—২ |
| মল্লার—৮   |          |

এই রাগ বিভাজন প্রমাণ সাপেক্ষ। কোনো অজ্ঞাত কবির এক প্রাচীন কবিতাতে এই সংখ্যা প্রমাণিত হয়েছে। সিদ্ধান্তের ১৮ পদের রাগ অনেক পুঁথিতে নির্ণয় করা হয়নি। একটি পুঁথিতে রাগ রাগিণীর সংখ্যা নির্ণয় করা হয়েছে এই ভাবে—

|          |
|----------|
| বিভাস—৪  |
| বিলাবল—১ |
| আশাবরী—৭ |
| কল্যাণ—৬ |

হরিদাস স্বামীর রচিত পদ ‘সিদ্ধান্ত’ ও ‘কেলিমাল’ গ্রন্থে সংগৃহীত হয়েছে। রাজা মানের সমস্ত ধ্রুপদের যে পরিবর্তন হয় হরিদাস স্বামীর গান সে ধরণের নয়— তিনি পূর্ববর্তী প্রথায় প্রবন্ধ ভিত্তিক ধ্রুপদ গাইতেন। তার পদে তাল মুখ্য, গানের ছন্দ গৌণ। তাঁর পদে সালগম্ভুড় প্রবন্ধের মত চারটি ধাতু ছিল এবং আভোগ অংশে গায়ক ও লেখকের কথা থাকতো। তবে অঙ্গ ব্যবহার করা হ’ত কম। তাঁর গানের ভাষা ব্রজভাষা। তবে এই ভাষা শুদ্ধ এবং ভাবগম্ভীর। তাঁর পদলালিত্যও অপূর্ব। যেমন—

পুরিয়া। চৌতাল

সহজ জোরি প্রগট ভই,

জো রংগ কী গোঁর শ্রামঘন দামিনী জৈসে।

প্রথম হুতি আজহঁ অনেহ রহে হৈ নটার কৈসে,

অংগ-অংগ কে উঘরই সুঘরই সুন্দরতা বৈসে বৈসে।

শ্রীহরিনাস কে স্বামী,

শ্রাম কুঞ্জবিহারী অদ্ভুত রূপ অনৈসে।

হরিনাস ধ্রুপদকে গভীর অন্তর্মুখী ক'রে তোলেন। তাঁর আগে ধ্রুপদ ছিল হালকা; তার প্রেরণা ছিল সাধারণের মনোরঞ্জন। হরিনাসই ধ্রুপদকে স্থিতিধর্মী ধ্যানধর্মী ক'রে সাধনার অঙ্গ ক'রে তোলেন। তখনই ধ্রুপদ মার্গসংগীত হিসাবে পরিগণিত হয়। এই পরবর্তী ধ্রুপদ সম্বন্ধে দিলীপ কুমার রায় লিখেছেন—“ষথার্থ ধ্রুপদের মর্মবাণী বিধৃত শাস্তিরসে, গান্ধীর্থে ভাবসংঘমে, উদার অথচ নিবিড় সম্মাসে, করুণ অথচ প্রসন্ন বৈরাগ্যে \* \* \* \* \* ধ্রুপদ হ'ল স্বভাব অন্তর্মুখী। বেগোচ্ছলতা ওর নেই খেয়াল বা টপ্পার মতন। ও শাস্তিময়, গহনবাসী। ও প্রেরণা খোঁজে বহির্জীবনের অভিঘাতে সম্মাতে আনন্দমেলার না : খোঁজে অন্তরের ধ্যানসুত, ভাবগাঢ়, সংযতপ্রভ সুখালোকে। লতা পল্লবের প্রগলভতায়, বগ্না জোয়ারের কলহাস্তে, পিক পাণিয়ার কুছধ্বনিতে ওর মুক্তি নেই। ওর মুক্তি—গভীর কঠিন স্থাপত্যকারের অচঞ্চল সম্পদে, সমাহিতিতে, শাস্তিতে, সংঘমে।” [সাক্ষীতীকী, পৃ: ৪৭-৪৮]

## পঞ্চম অধ্যায়

### ঋপদেব চরম উন্নতির যুগ

রাজা মানসিংহের সময় ঋপদেব ব্যাপক প্রচলন হ'লেও মোগল যুগে ঋপদ সংগীতের চরম উন্নতি ঘটে বা ঋপদেব নবজন্ম হয়। ভারতের ইতিহাসে মোগল শাসনের যুগ নানা দিক থেকে একটি উজ্জল অধ্যায়। এই যুগ শুধু নতুন সৃষ্টি এবং নবজন্মের যুগ নয়—এই যুগ তুর্ক-আফগান যুগের সম্প্রসারণ, অর্থাৎ আগের যুগে যা শুষ্ক হয়েছিল এই যুগে তার পূর্ণ-বিকাশ ঘটে।

এই যুগে শিক্ষার প্রসার ঘটে। এই যুগে 'দীন-ইলাহী' ধর্মমত প্রচার করেন সম্রাট আকবর। এই যুগে সাহিত্য, স্থাপত্য শিল্প, চিত্রকলা, সংগীত সব কিছুই বিকাশলাভ ঘটে। এই সব ব্যাপারেই আগের যুগে যে হিন্দু-মুসলিম সংস্কৃতির মিশ্রণ শুরু হয় তা এ যুগেও অব্যাহত থাকে। মোগল সম্রাটেরা শিল্প সাহিত্য ও সংগীতের শুধু পৃষ্ঠপোষকই ছিলেন না, তাঁদের মধ্যে কেউ কেউ সংস্কৃতির বিভিন্ন দিকের সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত ছিলেন। মোগল সাম্রাজ্যের প্রতিষ্ঠাতা বাবর গান রচনা করতেন। হুমায়ুন তাঁর প্রার্থনার সঙ্গে সংগীত পছন্দ করতেন।

আকবর, জাহাঙ্গীর এবং শাহজাহান তিন জনেই সংগীতের পৃষ্ঠপোষকতা করেন; বাব ফলে মোগল যুগে সংগীতের ব্যাপক প্রসার এবং উন্নতি সম্ভব হয়। এদিক থেকে একমাত্র ঔরঙ্গজেব ব্যতিক্রম। তিনি সভাগায়কদের পদচ্যুত করেন এবং তাঁরা এব প্রতীবাদে সংগীতের এক শোকযাত্রা অর্চনা করেন। ঔরঙ্গজেব সংগীতকে শুধু নিরুৎসাহই করেননি, সংগীত চর্চা বন্ধ ক'রেও দিয়েছিলেন!<sup>১</sup> শুধু তাই নয়, তিনি ধর্ম-সংগীতও নিষিদ্ধ করেন।<sup>২</sup>

মোগল যুগে সংগীতের যে ব্যাপক প্রসার ঘটে, তা শুধু উত্তর-ভারতেই সীমাবদ্ধ নয়, দক্ষিণ ভারতেও এর প্রসার ঘটে। এ প্রসঙ্গে বিশেষ ভাবে বিজাপুর, বিদর, আহম্মদ নগর, গোলকুণ্ডা প্রভৃতি স্থানের নাম উল্লেখযোগ্য।

১। "Aurangzeb positively discouraged music and placed a ban upon it."—'An advanced history of India' by, R. C. Mazumdar, H. C. Roychoudhuri, Kalikinkar Dutta, New York (1965), P. 60.

২। "He (Aurangzeb) also prohibited religious music on the day at the Prophet's birth."—Atulananda Chakrabarti, 'Hindus and Musalmans of India', Calcutta (1940), P. 139.

মোগল সম্রাটদের শাসনকাল বিশেষ ক'রে সম্রাট আকবরের রাজত্বকাল (১৫৫৬—১৬০৫ খৃঃ) ভারতীয় সংগীতের একটি গৌরবোজ্জ্বল অধ্যায়। নব নব সংগীত ধারার জন্ম হয় এই যুগে। হিন্দু সংগীত এবং মুসলমান সংগীতের মিশ্রণও হয় এই যুগে। মোট কথা সব দিক থেকেই ভারতীয় সংগীত বৈশিষ্ট্য লাভ করে এই যুগে। ঔরঙ্গজেব ছাড়া, আকবর, জাহাঙ্গীর, শাহজাহান—সকল শ্রেষ্ঠ মোগল সম্রাটই সংগীতের সমজ্জ্বল ও পৃষ্ঠপোষক ছিলেন!

বিজাপুরের আদিলশাহী সুলতানেরা সংগীতপ্রীতির জন্ত বিশেষ খ্যাতিলাভ করেন। বিজাপুর মার্গসংগীত, বিশেষভাবে ঋপদ-এর চর্চার জন্ত বিখ্যাত ছিল। বিজাপুরের সুলতান ইব্রাহিম আদিলশাহ (দ্বিতীয়) আকবরের সমসাময়িক ছিলেন এবং তিনি সংগীতপ্রেমী এবং সংগীতের পৃষ্ঠপোষক ছিলেন। সম্রাট আকবরের নির্দেশে আসাদ বেগ ১৬০৩-৪ খৃষ্টাব্দে বিজাপুরের রাজসভা পরিদর্শনে যান। তাঁর বিদায় উপলক্ষে যে ভোজসভার আয়োজন করা হয় তাতে গান বাজনার ব্যাবস্থা ছিল। ইব্রাহিম সংগীতের মধ্যে এমনভাবে ডুবে গিয়েছিলেন যে তিনি আসাদ বেগের অনেক প্রশ্নেরই জবাব দিতে পারছিলেন না। তাঁদের মধ্যে যে আলোচনা হচ্ছিল সবই সংগীত এবং সংগীতজ্ঞ সম্পর্কে।<sup>১</sup>

ডঃ নাজির আহম্মদ তাঁর দ্বারা সম্পাদিত ইব্রাহিম আদিলশাহ কর্তৃক রচিত 'কিতাব-ই-নৌরস'-গ্রন্থের ভূমিকায় লিখেছেন যে ইব্রাহিম ঋপদ গানে রীতিমত পারদর্শী ছিলেন। তাঁর এই বই মোগল সম্রাট জাহাঙ্গীরের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিল এবং সম্রাট কিতাব-ই-নৌরসের অন্তর্ভুক্ত ঋপদ আদিলশাহ বক্তার খ'-এর কাছ থেকে লিখেছিলেন বলে তিনি দাবী করেছেন। ডঃ নাজির আহম্মদ বলেছেন, "The Sultan's achievements in music will be best judged from his own composition, the Kitāb-i-Nawrās. He has stated by Jāhangīr to have learnt this art from Bakhtār Khān, a notable statesman at the court of Bijapur, to whom the Sultan is stated to have married his niece subsequently." তিনি আরও বলেছেন, "Unfortunately the names of only two of the musicians have survived; the first is Bakhtar Khan about whom we have spoken

১। Swāmi Prajñānānda, 'A Historical Study of Indian Music', Calcutta (1965), P. 178



earlier. He is stated to be the King's teacher in Dhrupada form of music. But he seemed to be younger than the Sultan himself.

The other musician at the court of Ibrāhīm was Chānd Khān.”<sup>১</sup>

ইব্রাহিম সংগীতজ্ঞদের যথেষ্ট শ্রদ্ধার চোখে দেখতেন। বক্তার খাঁ-এর সঙ্গে তাঁর ভ্রাতুষ্পুত্রীর বিবাহদানই এর প্রমাণ। উপরে যে সমস্ত উদ্ধৃতি দেওয়া হয়েছে তা থেকে প্রমাণিত হয় যে শুধু মোগল দরবারে নয়, ইব্রাহিম আদিল শাহ ( দ্বিতীয় )-র রাজ্যেও ঋপদের স্থান গুরুত্বপূর্ণ ছিল।

আদিলশাহ-র গানের বৈশিষ্ট্য হ'ল এই যে, তানসেন প্রমুখ সংগীতজ্ঞদের মত রাজপ্রশংসাসূচক গান তিনি করেননি। তাঁর গানে সরস্বতী, গণেশ প্রভৃতির স্তব আছে, পীর পয়গম্বর-এর বন্দনা আছে, রাগ বর্ণনা আছে, প্রাকৃতিক রূপ বর্ণনা এবং মিলন বিরহ সম্পর্কিত ভাবাত্মক কল্পনাও আছে। তাঁর গানে অপূর্ব কবিত্ব-শক্তির পরিচয় পাওয়া যায়। উদাহরণ স্বরূপ তাঁর একটি গান এখানে উদ্ধৃত করা যায়—

উপমা সুন্দরী সোহে সুন্দ সদা বরদাত ।

বিজলিয়াঁ ঝমকে জগা জোতমৌ বত্তিসী দাঁত ॥

কিসবত রংগরংগ দিসে জ্যু বাদল

ছায়ে বরসে মেঘ সো খোয়ে জল ॥

গরজে সো তু কহে রাগ মলহার

ইবরাহিম মোর রীঝ নাচে পুকার ॥

আদিলশাহ-র অধিকাংশ গানই কানাড়া রাগে রচিত। রাগ নামের পূর্বে তিনি নৌরস কথাটি ব্যবহার করতেন। সম্ভবত এই কারণেই পরবর্তীকালে তাঁর কানাড়া রাগের গান নৌরসী কানাড়া নামে পরিচিত হয়। “আদিল শাহর গানে সাধারণত তিনটি ধাতু বা তুক পাওয়া যায়। তিনি এদের নাম ঠিকমতো দেননি। প্রথমটির নাম নেই—সেটিকে স্থায়ী বলতেন; কি ঋব বলতেন তা জানা যায় না; দ্বিতীয় তুককে আদিল শাহ বলেছেন “টৈবন”, কচিং “অস্তরা”; তৃতীয় তুকের নাম আভোগই আছে। এই তিনটি তুক দেখে জাহাঙ্গীর তাঁর ‘তুজুক-ই-জাহাঙ্গীরী’তে গানগুলিকে ঋপদ ও খ্যালের মধ্যবর্তী বলেছেন।”<sup>২</sup>

১। Kitāb-i-Nauras by Ibrāhīm Adil Shāh, edited by Dr. Nazim Ahmed, New Delhi (1956), pp. 48, 52-53.

২। ডঃ বিমল রায়, ভারতীয় সংগীত প্রদর্শ, প্রথম খণ্ড, কলিকাতা, ( ১৩৩৭ ), পৃ: ১৫

আর একজন আদিলশাহের সঙ্গে তানসেনের নামকে যুক্ত দেখা যায়। শের শাহ-এর মৃত্যুর পরে তাঁর দ্বিতীয় পুত্র জালাল খান (মৃত্যু সময় তিনি রেওয়াতে ছিলেন) সুলতান ইসলাম শাহ—এই নাম নিয়ে সিংহাসনে আরোহণ করেন। ১৫৫৪ খৃষ্টাব্দে তাঁর মৃত্যু হয়। তখন মুবারিজ খান (শের শাহের ভ্রাতা নিজাম খান-এর পুত্র) মহম্মদ আদিল শাহ নামে সিংহাসন অধিকার করেন। ইনি সংগীতে পারদর্শী ছিলেন এবং খুব ভাল পাখোয়াজ বাজাতে পারতেন। বদাওনি-র বিবরণ অনুসারে বাজবহাদুর এবং তানসেন তাঁর সংগীত-শিষ্য ছিলেন। বদাওনি লিখেছেন—“Adil was so highly skilled in singing and dancing that Miyān Tansin, the well-known Kalān-wat<sup>১</sup> who is a past master in this art used to own to being his pupil, and Biz Bahadur, son of Suzāwal Khān, who was also one of the most gifted men of his age and had no equal in this life-wasting<sup>২</sup> accomplishment acquired the art (of music) from ‘Adli<sup>৩</sup>”.<sup>৪</sup>

বদাওনির বিবরণ থেকে আরও জানা যায় যে রামদাস নামে লক্ষ্মী-এর একজন সংগীতজ্ঞ খান খানান বৈরাম খান-এর প্রিয়পাত্র ছিলেন। তাঁর কণ্ঠস্বর তানসেনের মতই সুমিষ্ট ছিল। তিনি বৈরাম খান-এর কাছ থেকে গায়ক হিসাবে এক লাখ তরকা পুস্কার পেয়েছিলেন।<sup>৫</sup> বদাওনি আরও বলেছেন যে সেখ বন্ধু নামে

১। কলাবন্ত অথবা কালোয়াত

২। বদাওনির এই উক্তি থেকে বোঝা যায় যে তিনি সংগীত কলাকে ভালো চোখে দেখেননি।

৩। বদাওনি-র মত অনুসারে ‘আদলি’ ছিল আদিল শাহের জনপ্রিয় নাম।

৪। ‘Muntakhabu-T-Twārikh’, vol. I, by Abdul-L-Quādir Ibn-I-Muluk Shah Known as Al-Badāoni, translated by W. H. Lowe, M. A., published by RAAS, Calcutta (1898) p. 557.

৫। “Khān Khānān, although he had nothing in his treasures, gave at one sitting a lac of tankhas worth in money and goods to Ram Das of Lakhnou, who was one of the musicians of Aslim Shāh and one that in music and song you might term a second Miyān Tān Sin”—Muntakhabu-T-Twārikh’ Vol II by Abdul-L-Quadir Ibn-I-Muluk Shah Known as Al-Badaoni translated by W. H. Lowe M. A. published by R.A.A.S. Calcutta (1924). p. 37

একজন গায়ক সংগীতে তানসেনের চেয়ে বেশী শ্রেষ্ঠত্ব অর্জন করেছিলেন এবং আকবর তাঁকে এক হাজার টাকা পারিতোষিক দান করেন।

শেখরা সংগীত এবং নৃত্যপ্রিয় ছিলেন। স্থলতানী আমলে মুলতানের বহাউদ্দীন জাকেরিয়া একজন নামকরা সংগীতজ্ঞ ছিলেন। বলা হয়ে থাকে যে মুলতানী রাগ এই নাচকরণটা তাঁর নির্দেশেই হয়। আর একজন বিখ্যাত ব্যক্তি শেখ হাজী মহম্মদ গওস। তানসেনের সঙ্গে তাঁর সম্পর্কের কথা সুবিদিত।

আবুল ফজল ‘আইন-ই-আকবরী’-তে<sup>১</sup> আকবরের সভাগায়কদের তালিকায় উপরোক্ত বাজবহাদুর-এর নাম উল্লেখ করে তাঁকে “একজন অপ্রতিদ্বন্দ্বী গায়ক”<sup>২</sup> হিসাবে ঘোষণা করলেও তাঁকে অগ্রাগ্র সভাগায়কদের মত পেশাদার সংগীতজ্ঞ হিসাবে গণ্য করা যায় কি না সন্দেহ। তিনি ছিলেন মালবের শাসনকর্তা। রাগী দুর্গাবতীর কাছে পরাজিত হ’য়ে তিনি বিলাসের কোলে গা ঢেলে দেন। এই সময়েই নৃত্য, গীত তাঁর প্রিয় হ’য়ে ওঠে। ‘তবাকু-ই-আকবরী’ গ্রন্থের লেখক খাজা নিজামুদ্দীন আহম্মদ বলেছেন—“Bāz Bahādur was unrivalled in his time, in the art of music and in varlous kinds of Hindi tunes. The greater part of his time was spent in the society of prostitutes and dancing women in all kinds of vice.”<sup>২</sup>

আইন-ই-আকবরী থেকে জানা যায় যে বাজবহাদুরের সভাগায়ক ও নর্তকীরা সারা ভারতবর্ষে খ্যাতি লাভ করেছিলেন। এঁদের মধ্যে রূপমতীর নাম সবচেয়ে পরিচিত। এই রূপমতী এবং বাজবহাদুর-কে ঘিরে মালব এবং রাজস্থানের পল্লী সংগীতে মধুর কাহিনী ছড়িয়ে আছে। বাজবহাদুরের সঙ্গে রূপমতীর কি সম্পর্ক ছিল ইতিহাসে তা স্পষ্ট নয়। খাজা নিজামুদ্দীন রূপমতীকে বাজবহাদুরের ‘প্রিয়তমা পত্নী’<sup>৩</sup> ব’লে উল্লেখ করেছেন।

বাজবহাদুরের প্রকৃত নাম বায়াজিদ। তাঁর পিতার নাম শুজাত খাঁ (ইতিহাসে সাধারণতঃ তিনি সাজাওয়াল খাঁ নামে পরিচিত)। ১৫৪২ খৃষ্টাব্দে শের শাহ মালব অধিকার করেন এবং শুজাত খাঁ-কে এই প্রদেশের শাসনকর্তা নিযুক্ত

১। “Bāzbahādur ruler of Malwa, a singer without rival”—Abul Fazl. Ain-i-Akbari, translated by Blochmann, Delhi (1965) p 681

২। Tabaqāt-I-Akbari. Vol II by Kwājāh Nizamuddin Ahmad translated by B. Dey published by RAS Calcutta (1936) p. 252.

৩। Ibid p. 253

করেন। তাঁর মৃত্যুর পর বাজবহাদুর মালবের শাসনভার গ্রহণ করেন। “তাঁর গানে রাজা মানের সংগীত-পদ্ধতির প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। এই প্রভাব তাঁর পত্নী-রূপমতী-র গানের ভাষায়, তালে ও ভাবেও বর্তমান আছে। এই প্রকৃতির মানের জ্ঞাত বাজবহাদুরকে খ্যাল গায়ক বলা হয়। আসলে কিন্তু এ গান-রীতি ঋপদেরই। আর বাজবহাদুর আপন বিশিষ্ট ভঙ্গীতে গান করে ঐ রীতিকে বাজ-খানী রীতি নামে পরিচিত করিয়েছিলেন।”<sup>১</sup>

আকবরের রাজত্বের ষষ্ঠ বর্ষে মালব অধিকারের জ্ঞাত আকবর নির্দেশ দেন। সারগপুরের কাছে এক যুদ্ধে বাজবহাদুর পরাজিত হ'ন। তিনি মালব পুনরধিকার করেন বটে, কিন্তু পুনরায় তাঁকে পরাজিত হয়ে পলায়ন করতে হয়। কোনরূপ সাহায্য সংগ্রহ করতে না পেরে আকবরের রাজত্বকালের পঞ্চদশ বর্ষে তিনি আকবরের বদাগততার কাছে আত্মসমর্পণ করেন। তাঁকে প্রথমে একহাজারি, পরে দুইহাজারি মনসবদার পদে উন্নীত করা হয়। আকবরের সেনাদলের সঙ্গে প্রথম যুদ্ধের সময়েই রূপমতীর মৃত্যু ঘটে।<sup>২</sup> বাজবহাদুর এবং রূপমতী-র সমাধি উজ্জয়িনীতে একটি সরোবরের মধ্যে পাশাপাশি অবস্থান করছে।

আইন-ই-আকবরী রচয়িতা আবুল ফজলের লেখা থেকে আমরা জানতে পারি যে, আকবরের রাজ-সভায় ৩৬ জন প্রধান সংগীতজ্ঞ ছিলেন। এঁরা হচ্ছেন :—

তানসেন, বাবা রামদাস, সুভান খাঁ, সুজ্ঞান খাঁ, মিঞা চাঁদ, বিচিত্র গা, মহম্মদ খাঁ চাটী, বীরমণ্ডল খাঁ, বাজ-বহাদুর, শাহাব খাঁ, দাউদ চাটী, সরোদ খাঁ, মিঞা লাল, তানভরঙ্গ খাঁ, মুন্না ইশাক চাটী, উস্তা দোস্ত, নানক জারঙ্গু, পূরবী খাঁ, সুরদাস ( বাবা রামদাসের পুত্র ), চাঁদ খাঁ, রঙ্গসেন, শেখ দেওয়ান চাটী, রহমতুল্লা, মীর সজ্জাদ আলী, উস্তা ইউসুফ, কাসীম, তাশ বেগ, সুলতান হাফিজ হোসেন, বহরম কালি, সুলতান হারিম মশাদ, উস্তা শা মহম্মদ, উস্তা আমিন, হাফিজ খাজালি, মীর আবদুল্লা, পীর জাদা, উস্তা মহম্মদ হোসেন।

১। ডাঃ বি-ল রাথ, ‘ভারতীয় সংগীত প্রসঙ্গ’, প্রথম খণ্ড, কলিকাতা ( ১৩৭১ ), পৃ: ১১৮

২। এই যুদ্ধ পরিচালনা করছিলেন অধম খান। ‘তবাক-ই-আকবরী ( রচয়িতা খাজা নিজামউদ্দীন আহম্মদ ) প্রণেতা বলা হয়েছে যে বাজবহাদুরকে পরাজিত হতে দেখে এক খোজা রূপমতীকে তরবারির আঘাতে হত্যা করার চেষ্টা করে। কারণ ভয় ছিল যে রূপমতী অধম কোঁকার হাতে পড়তে পারেন। কিন্তু তরবারির আঘাতে তাঁর মৃত্যু হয়নি। তিনি সতীত্ব রক্ষার জ্ঞাত বিধি খেয়ে মৃত্যুবরণ করেন।—‘Tābaquat-I-Akbari’ by Khāwājā Nizāmuddin Ahmad, Vol, III translated by B. Dey Calcutta (1936), p. 253.

উপরোক্ত এই ৩৬ জন সংগীতজ্ঞের মধ্যে বীর মণ্ডল খাঁ, শাহাব খাঁ, উস্তা দোস্ত মশাদ, পূর্ববী খাঁ, শেখ দেওয়ান চাটী, মীর সজ্জীদ আলী, উস্তা ইউনুস, কাসীম, তাশবেগ, বহরাম কালি, সুলতান হাসিম, উস্তা শা মহম্মদ, উস্তা আমিন, মীর আবদুল্লা, উস্তা মহম্মদ হোসেন—এঁরা ছিলেন বাজযন্ত্রী। আর সবাই ছিলেন গায়ক। আইন-ই-আকবরী থেকে জানা যায় যে আকবরের সভায় বহু সংগীতজ্ঞ ছিলেন এবং আবুল কজল নিজেই বলেছেন যে তিনি মাত্র ৩৬ জন সংগীতজ্ঞের নাম করেছেন। ঐ সব সংগীতজ্ঞদের মতে হিন্দু, হৈরাণী, তুরাণী, কাশ্মীরী প্রভৃতি জাতির সংগীতজ্ঞ তো ছিলেনই, পুরুষ এবং নারী উভয় শ্রেণীর সংগীতজ্ঞই তাঁর সভা আলোকিত করছিলেন। সংগীত-সম্রাট তানসেন ছিলেন এঁদের মধ্যমণি।

আকবরের রাজসভার বেশ কিছু সংখ্যক গায়ক ছিলেন গোয়ালিয়রের; বাবা রামদাস, শুভান খাঁ, সজ্জান খাঁ, মিক্রা চাঁদ, বীরমণ্ডল খাঁ, শাহাব খাঁ মিক্রা লাল, নায়ক চর্জ, চাঁদ খাঁ, প্রভৃতি গোয়ালিয়র থেকে এসেছিলেন, মশাদ থেকে এসেছিলেন উস্তা দোস্ত, হাফিজ খাজা, সুলতান হাসিম; হরাং থেকে এসেছিলেন বাহরাম কালি; খুরাশান থেকে এসেছিলেন পীরজাদা।

## তানসেন

সংগীত জগতে যাকে ‘সম্রাট’ বলে অভিহিত করা হয়েছে সেই তানসেনের জন্ম এবং মৃত্যুর তারিখ, প্রকৃত নাম, তাঁর পিতৃপরিচয়, ধর্মাস্তর গ্রহণ, তাঁর গুরু—সমস্ত বিষয়েই নানা মত বর্তমান। ব’লতে গেলে তাঁর জীবনচরিত শুধু কিংবদন্তীয় ওপরে দাঁড়িয়ে আছে।

প্রথমত তাঁর জন্ম ও মৃত্যু-র তারিখ। তানসেনের জন্ম সময় সম্পর্কে যে যে খুঁটান উল্লিখিত হয়েছে তা হ’ল এইরূপ—১৪৯৩, ১৫০৬, ১৫২০, ১৫৩১, ১৫৪৮। এইগুলির মধ্যে কোনটা ঠিক তা নিশ্চয় করে বলা কঠিন। তবে এক্ষেত্রে দুটি কথা মনে রাখতে হ’বে: (১) তিনি আকবরের রাজ-সভায় যখন আসেন তখন তিনি শুধু বিবাহিতই ন’ন, তাঁর পুত্রোও সংগীতজ্ঞ হিসাবে পরিচিতি লাভ করেছেন। (২) তানসেন যখন আকবরের দরবারে আসেন তখন তিনি অতি বৃদ্ধ ছিলেন না। কারণ সংগীত প্রতিভা যদি তাঁর একেবারেই নষ্ট হ’য়ে যেত তাহলে আকবরের দরবারে এসে তিনি বিপুল খ্যাতি অর্জন করতে পারতেন না। আকবরের রাজত্ব শুরু হয় ১৫৫৬ খৃষ্টাব্দে

এবং তানসেন আকবরের দরবারে আসেন ১৫৬৩ খৃষ্টাব্দে। এ অবস্থায় তানসেনের জন্ম ১৫২০ খৃষ্টাব্দে হবারই সম্ভাবনা। আবুলকজল ১৫৮০ খৃষ্টাব্দের কাছাকাছি সময়ে তাঁর আইন-ই-আকবরী গ্রন্থ রচনা করেন। সে সময় তানসেন বেঁচে ছিলেন। তাই তাঁর মৃত্যু ঘটেছিল সম্ভবত ১৫৮৫ থেকে ১৫৯০ খৃষ্টাব্দের মধ্যে। তানসেনের মৃত্যুর পর তাঁর দেহ গোয়ালিয়রের বিরাট পর্বত-দুর্গের পাদদেশে মহম্মদ গওসের সমাধির পাশে উন্মুক্ত প্রাঙ্গনে সমাধিস্থ করা হয়।

ভারতীয় সংগীত জগতে বহু-বিতর্কিত নাম ‘তানসেন’। কেউ বলেছেন ‘তানসেন’ উপাধি বিশেষ। এই উপাধি কে দিয়েছিলেন তা নিয়েও মতভেদ আছে। কজলআলির ‘কাল্লিয়াৎ-গোয়ালিয়র’-এর অমুসরণে বলা হয়েছে যে তানসেন এই উপাধি পেয়েছিলেন গোয়ালিয়র-রাজ বিক্রমজিতির দরবারে। আবার কেউ বলেছেন সম্রাট আকবর তানসেনকে এই উপাধি দান করেন। বীরেন্দ্র কিশোর রায়চৌধুরী তাঁর ‘হিন্দুস্থানী সংগীতের ইতিহাস’ (১৯৬৫) নামক গ্রন্থে এই তথ্য লিপিবদ্ধ করে বলেছেন, “এই উপাধির অর্থ যিনি সংগীতে ‘তান’ (স্বর লহরী) দ্বারা ‘সৈন’ অর্থাৎ হৃদয় প্রবীভূত করতে পারেন তিনিই তানসেন” (পৃ: ৩৮-৩৯)।

‘তানসেন’ উপাধি হিসাবে ধ’রলেও তানসেনের প্রকৃত নাম এবং তাঁর পিতার নিয়েও গোলযোগ কম নয়। কেউ বলেছেন তাঁর নাম রত্নাকর পাণ্ডে এবং পিতার নাম মুকুলরাম পাণ্ডে বা মকরন্দ পাণ্ডে বা পাঁড়ে। তানসেনের নাম বলা হয়েছে রামতলু।<sup>১</sup> আবার কেউ কেউ বলেছেন যে, মুসলমান ধর্ম গ্রহণ করার আগে তাঁর নাম ছিল তন্নামিশ্র।<sup>২</sup>

তানসেনের মুসলমান ধর্ম গ্রহণ সম্পর্কেও নানা রকম কাহিনী প্রচলিত। এইরূপ বলা হয় যে, তাঁর পিতা কাশীধামে কথকতার দ্বারা জীবিকা অর্জন করতেন। পণ্ডিত ও সংগীতজ্ঞ হিসাবে তাঁর খ্যাতি ছিল। তানসেনের আগেও তাঁর অনেকগুলি পুত্র সন্তান জন্মেছিল কিন্তু একটিও বাঁচেনি। তিনি তাই গোয়ালিয়রে হজরৎ মহম্মদ গওস নামক একজন পীরের শরণাপন্ন হন। এই

১। বীরেন্দ্র কিশোর রায়চৌধুরী, ‘হিন্দুস্থানী সংগীতে তানসেনের স্থান’, কলিকাতা (১৩৬৪), পৃ: ১২।

২। “জো মুসলমান ধর্ম গ্রহণ করনেক পূর্ব তন্নামিশ্রকে নামসে পুকারে যাতে থে”—বিষ্ণু নারায়ণ ভাতখণ্ডে, ‘উত্তর ভারতী সংগীতকা সংক্ষিপ্ত ইতিহাস,’ হাথরাস, ইউ, পি, (১৯৬৬), পৃ: ৩০।

পীর প্রদত্ত মাহুলির বলেই তানসেন জয়গ্রহণ করার পর মৃত্যুর হাত থেকে রেহাই পান। এই পীরের প্রভাবেই নাকি তানসেন মুসলমান ধর্ম গ্রহণ করেন এবং তাঁর নাম হয় মহম্মদ আতা আলী খাঁ। কেউ কেউ বলেন হোসেনী ব্রাহ্মণী নামক এক মুসলমান রমণীকে বিবাহ করার জন্য তাঁকে মুসলমান ধর্ম গ্রহণ করতে হয়েছিল। এই হোসেনীর হিন্দু নাম ছিল প্রেমকুমারী। তাঁর পিতা সারস্বত ব্রাহ্মণ ছিলেন। তিনি সপরিবারে মুসলমান ধর্ম গ্রহণ করেন। ধর্মাস্তর গ্রহণের পর প্রেমকুমারীর ইসলামী নাম রাখা হয় ‘হোসেনী’।<sup>১</sup> এই সময় গোয়ালিয়রের অনেক হিন্দু মুসলমান ধর্ম গ্রহণ করেন। আইন-ই-আকবরী-তে যে ছত্রিশ জন সংগীতজ্ঞের নাম আছে তাঁদের মধ্যে পণ্ডিত জন গোয়ালিয়রের। তাঁদের মধ্যে তানভবন্ত খাঁ, শ্রীজ্ঞান খাঁ, বিচিত্র খাঁ, বীরমণ্ডল খাঁ, মিক্রা চাঁদ, পুরবীন খাঁ, চাঁদ খাঁ প্রভৃতি।

### তানসেনের গুরু

গোয়ালিয়রেই তানসেনের সাংগীতিক জীবন শুরু। এ পর্যন্ত যত তথ্য প্রকাশিত হয়েছে তাতে দেখা যায় যে তানসেন বৃন্দাবনের হরিদাস স্বামী এবং গোয়ালিয়রের শেখ মহম্মদ গওস—এই দু’জনের কাছেই সংগীত শিক্ষা করেন। হরিদাস স্বামী যেমন ভারতীয় শাস্ত্রীয় সংগীতের মহান উত্তরাধিকার বহন করেছেন, গওস<sup>২</sup>ও তেমনি বহন করেছেন পারস্য সংগীতের উত্তরাধিকার। তানসেনের সংগীতে আমরা এই দুই ধারার সমন্বয় দেখতে পেয়েছি। গওসের সঙ্গে তানসেনের সম্পর্ক জন্মের পর থেকেই—একথা আগেই বলা হয়েছে। কেউ কেউ একথাও বলেছেন যে তানসেন গওসের কাছে শুধু সংগীতই শিক্ষা করেননি, গওসের অতুল সম্পত্তিরও অধিকারী হয়েছিলেন (বীরেন্দ্র কিশোর রায় চৌধুরী, ‘হিন্দুস্থানী সংগীতের ইতিহাস,’ পৃ: ৩৮)।

তানসেনের সঙ্গে হরিদাস স্বামীর দেখা হয় বারাণসী ধামে—একথা কেউ কেউ বলেছেন (‘হিন্দুস্থানী সংগীতে তানসেনের স্থান’ পৃ: ১৩)। কেউ বলেছেন তাঁদের প্রথম সাক্ষাৎ হয় গোয়ালিয়রে। আবার এমন মতও প্রচলিত আছে যে হরিদাস স্বামীর ‘অদ্ভুত সংগীত প্রতিভার কথা শুনে তানসেন নিজেই বৃন্দাবনে গিয়ে তাঁর শিষ্যত্ব গ্রহণ করেন। দশ বছর হরিদাস স্বামীর কাছে সংগীত শিক্ষা করার পর পিতার অন্তিম সময়ে তানসেন গোয়ালিয়রে ফিরে আসেন। এই সময়

১। বীরেন্দ্র কিশোর রায়চৌধুরী, ‘হিন্দুস্থানী সংগীতের ইতিহাস,’ পৃ: ৩৫—৩৭, এবং ‘হিন্দুস্থানী সংগীতে তানসেনের স্থান,’ পৃ: ১২

গওসের নিকট তিনি সংগীত শিক্ষা করেন। শেখ মহম্মদ গওস হিন্দু মুসলমান নির্বিশেষে শ্রদ্ধা আকর্ষণ করেছিলেন। একজ্ঞ বদাওনি তাঁর প্রতি রীতিমত অগ্রসর হ'ন। তিনি লিখেছেন যে, 'শেখ মহম্মদ গওসকে আমি আমার শ্রদ্ধা জ্ঞাপনের জ্ঞা ব্যগ্র ছিলাম; কিন্তু যখন জানতে পারলাম যে হিন্দুদের কাছ থেকেও তিনি অভিবাদন গ্রহণ ক'রে থাকেন তখন আমার সে ইচ্ছা অস্তহিত হ'ল এবং তাঁর সম্বন্ধে যে সম্ভূতির ধারণা ছিল তাও অস্তহিত হ'ল।'<sup>১</sup>

### আকবরের দরবারে তানসেন

১৫৫৬ খৃষ্টাব্দে আকবর সিংহাসনে আরোহণ করেন। এর সাত বৎসর পরে তানসেন আকবরের দরবারে স্থান লাভ করেন। আকবরের সভায় আসার আগেই তানসেন সংগীতে খ্যাতি অর্জন করেছিলেন। আকবরের রাজসভায় আসবার আগে তানসেন রেওয়ার অস্তর্গত বন্ধগড়ের রাজা রামচাঁদ বাঘেলার<sup>২</sup> রাজসভায় ছিলেন। তাঁর দিল্লীর দরবারে আসা সম্পর্কে আইন-ই-আকবরীতে এইরূপ বিবরণ আছে—'সম্রাট আকবরের রাজত্বভার ৭ম বর্ষে তানসেনের খ্যাতির কথা তিনি শুনতে পেলেন। তিনি আগ্রায় তানসেনকে নিয়ে আসবার জ্ঞা জালাউদ্দীন কুরচিকে পাঠিয়ে দিলেন। আকবরের অমুরোধ উপেক্ষা করার ক্ষমতা রামচাঁদের ছিল না। তিনি বাধ্যতায় এবং অনেক উপহার সহ তা-সেনকে আগ্রায় পাঠালেন। তানসেন প্রথম রাজসভায় গান গেয়ে দুই লক্ষ টাকা ইনাম পেলেন। তিনি আকবরের সভায় থেকে গেলেন। তাঁর অধিকাংশ সংগীত আকবরের নামে লেখা এবং এখন পর্যন্ত হিন্দুস্থানের জনসাধারণ সেই গান গেয়ে থাকেন।'<sup>৩</sup>

রাজা রামচাঁদ একজন বিখ্যাত সংগীতপ্রেমী ছিলেন। তিনি বিশেষভাবে

১। Atulananda Chakrabarti, *Hindus 'And' Musalmans of India* Calcutta (194০) P. 129.

২। উত্তরে কৈয়র পর্যন্তশ্রেণী এবং দক্ষিণে মিকাইল পর্যন্তশ্রেণীর মধ্যবর্তী অঞ্চলে ত্রয়োদশ শতাব্দীতে বাঘেলা নামে এক উপপ্রাতি শাসন করত। এরা পরে বঙ্গ এবং কলিঙ্গের অঞ্চলে বসবাস করে এবং এই অঞ্চলের নাম হয় বাঘেল খন্দ। বাঘেলা-রাজ বিক্রমবর্মের সঙ্গে জৌনপুরের শক শাসকদের ভাল সম্পর্ক ছিল। এই বংশেরই রাজা রামচাঁদ। ষোড়শ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে রাজা রামচাঁদ দক্ষিণালী শাসনরূপে পরিগণিত হন।

৩। Abul Fazl *Ain-i-Akbari* translated by Blochmann, Delhi (1956) P. 445.



ঋপদ গানের পৃষ্ঠপোষকতা করেছেন। আইন-ই-আকবরীতে উল্লেখ আছে যে তিনি তানসেনকে এক কোটি তজ্জা ( স্বর্ণ মুদ্রা ) দান করেন। এই বিবরণ ‘বীরভানুদয়’ কাব্যের লেখক কর্তৃক সমর্থিত হয়েছে। ‘বীরভানুদয়’-এর লেখক বলেছেন—প্রতিটি গান, প্রতিটি তান এবং প্রতিটি ঋপদের জন্য তিনি ( রাজা ) এই তানসেন নামীয় সংগীতজ্ঞকে ( কলাবিদ ) এক কোটি টাকা দান করেছেন। এই সমস্ত বিবরণে অতিশয়োক্তি থাকতে পারে, কিন্তু এ-থেকে তানসেনের সাংগীতিক প্রতিভার পরিচয় পাওয়া যায়।

তানসেন যখন মোগল দরবারে আসেন তার পূর্বেই তিনি যথেষ্ট প্রসিদ্ধি অর্জন করেছিলেন এবং তিনি তখনই ‘তানসেন’—এই নামে পরিচিত ছিলেন। তানসেন মোগল দরবারে আসার এক বছর পরে আব্দুল মজিদ আসফ খাঁ রাজা রামচাঁদের রাজ্য অধিকার করেন এবং রামচাঁদ বিখ্যাত বন্ধু দুর্গে আশ্রয় গ্রহণ করেন। তাঁকে পরে রাজত্ব পুনপ্রতিষ্ঠিত করা হয় বটে, কিন্তু সেটা মোগল সম্রাটের প্রতি আনুগত্যের সর্তে। ১৫৯২ খৃষ্টাব্দে রাজা রামচাঁদের মৃত্যু হয়।

### তানসেনের অবদান

‘আইন-ই-আকবরী’ রচয়িতা আবুল ফজল লিখেছেন—“তানসেনের মত গায়ক বিগত সহস্র বৎসরের মধ্যে একজনও জন্মগ্রহণ করেননি।”<sup>১</sup> ‘বৈষ্ণব কি বার্তায়’ লিখিত আছে—“তানসেন সংগীত বিদ্যায় পারদ্রব্য ছিলেন। তিনি আকবরের দরবারে সকল সংগীতজ্ঞদের মধ্যে শ্রেষ্ঠ ছিলেন।” ‘তুজুক জাহাঙ্গীরই’-তে জাহাঙ্গীরই তাঁর পিতার দরবারের অগ্রতম রত্ন তানসেনের ভূয়সী প্রশংসা করেছেন।

দুঃখের বিষয় তানসেনের সংগীত প্রতিভার শুধু এতটা দিকই দেখা হয়ে থাকে। গায়ক হিসাবে অতুলনীয় যশের অধিকারী তানসেনের কবি-যশ ভাগ্যে ঘটেনি। কারণ সংগীত-শিল্পী তানসেনের আড়ালে কবি তানসেন ঢাকা পড়েছিলেন। তিনি নিজের রচিত গানই গাইতেন। সে গানে কাব্যরস অপেক্ষা সংগীত রসই প্রধান আকর্ষণীয় ছিল। ক্লাসিক গানের সকল রচয়িতাদের সম্পর্কেই যে কথা খাটে অর্থাৎ তাঁদের গানের কাব্যসৌন্দর্য স্থর ছন্দে অনেকটা চাপা পড়ে যায়—তানসেনের ভাগ্যেও তাই ঘটেছে।

১। “Miyān Tānsen of Gwālyār. A singer like him has not been in India for the last thousand years”, Abul Fazal, Ain-i-Akbari, translated by Blochmann, Delhi ( 1965 ), P 681.

কিন্তু যে গান নবজাগরণ আনলো সংগীতের ক্ষেত্রে সে গানের ভাষার দিক থেকে দৃষ্টি ফেরানো সম্ভব নয়। তানসেন যে যুগের (ষোড়শ শতাব্দী) সে যুগ প্রাচীন হিন্দী সাহিত্যের বিশেষতঃ কাব্য সাহিত্যের সবচেয়ে গৌরবময় যুগ। একদিকে তুলসী দাস ও সুরদাসের কাব্যমণ্ডিত গান, ফারসী রাজভাষা—পোষাকী ভাষা, ফারসী সাহিত্যের চর্চা এবং তাতে আকবর ও তাঁর আমাত্যদের উৎসাহ; তেমনি অন্যদিকে দেশ-ভাষা হিন্দী (ব্রজভাষা) চর্চায় সম্রাট ও তাঁর সভাসদদের উৎসাহ ছিল অফুরন্ত।

“আকবর নিজে হিন্দীতে কবিতা রচনা করতেন। ‘অকবর’ বা অকবর সহি—এই ভণিতায় আকবরের রচনা বলিয়া প্রচারিত কতকগুলি হিন্দী দোহা বা কবিতা পাওয়া যায়। তাঁহার সভাসদগণের মধ্যে রাজা বীরবল, মীরজা, আম্রুব রহীম খাঁ—খানান ও বীকানেরের রাজকুমার পৃথ্বীরাজ রাঠোড় উচ্চদের কবি বলিয়া হিন্দী ও রাজস্থানী সাহিত্যে সম্মানের আসনে অধিষ্ঠিত আছেন।”<sup>১২</sup>

তানসেন ছিলেন একজন উচ্চদের গীতিকবি। কিন্তু কবি বা সাহিত্যিকদের মজলিশে তাঁর কাব্য পাঠ করা হ’ত না, কালোয়াতের জলসায় এবং রাজদরবারে সংগীত পিপাসুদের সম্মুখে গাওয়া হ’ত তাঁর কাব্যসমৃদ্ধ গান। তানসেনের আগের ঋপদ রচয়িতাগণ শব্দ ও ছন্দের ওপরে বিশেষ জোর দিতেন। তানসেন সুরের দিকে এবং সুরের মাধুর্যের দিকে দৃষ্টি বেশী দিয়েছেন সত্যি কিন্তু তাঁর গান কবিত্বগুণে মোটেই খাটো নয়।

তানসেন ব্রজভাষায় পদ রচনা ক’রেছেন। ব্রজভাষা মথুরা অঞ্চলের জনভাষা (ব্রজবুলি নয়) এবং এই ভাষায় একটি বিরাট সাহিত্য আছে। এই ভাষা গীতিকবিতার উপযুক্ত। শ্রুতি মাধুর্যে ও গান্ধীর্থে ব্রজভাষা স্নন্দর ও শক্তিশালী এবং গীতি কবিতার বিশেষ উপযোগী। তানসেন ও অন্যান্য গীতিকবিদের ব্রজ-ভাষাকে মধ্যযুগের আর্ধ-ভাষা বলা যায়। এই ভাষায় সুরবর্ণ বেশী ব’লে ব্রজভাষা শ্রুতি স্বকর। এই ভাষায় প্রায় সব শব্দ স্বরাস্ত। তাই এই ভাষা গানের ভাষার উপযোগী।

ডঃ হুনীতি কুমার চট্টোপাধ্যায় ব্রজভাষার বৈশিষ্ট্য এবং গানে তার ব্যবহারের উপযোগিতা বর্ণনা করে বলেছেন, “গানে ব্যবহৃত হইলে ব্রজভাষার একটু উচ্চারণ বৈশিষ্ট্য দুই এক ক্ষেত্রে আসিয়া যায়—অন্ততঃ ঋপদ গানের কোনও কোনও ধারায় এই বৈশিষ্ট্য লক্ষ্যিত হয়—অনুনাসিক বর্ণের পরে বর্ণের প্রথম, দ্বিতীয়

তৃতীয়, চতুর্থ বর্ণ আসিলে এই অস্থানাসিক যুক্ত সংযুক্ত বর্ণের পূর্বকার অ-কারকে ঔ-কারবৎ উচ্চারণ করা হয়—অ-কারের সাধারণ হিন্দী আ-কার ঘোঁষা উচ্চারণ না হইয়া কতকটা বাংলার দীর্ঘ অ-কারবৎ উচ্চারণ আসে—পঙ্কজ, শঙ্খ, গজ, পঞ্চ ইত্যাদি শব্দ গানের সময়ে শোনায় যেন—পৌঙ্কজ, শৌঙ্খ, গৌজ, পৌঞ্চ। ইহাতে গীতকালে এই সাধুনাসিক সংযুক্ত বর্ণগুলির বিশেষ একটু শ্রুতিমাদুর্ঘ্য আসিয়া যায়।”১

তানসেনের পদের একটি লক্ষণীয় বিষয় হচ্ছে পদের ভাষার সংক্ষেপ বা সংকেত। তানসেনের গানের পদগুলি এইরূপ ভাবে সাজানো যাতে আমাদের মানসপটে একটি চিত্র অঙ্কিত হ'য়ে ওঠে। যেমন :

### রাগিণী হিন্দোল। চৌতাল

সুন্দর সরস ঋতুরাজ বসন্ত আস্ত ভাষন, কুঞ্জ কুঞ্জ  
ফুলি ফুলি ( ফুলে ফুলে ) ভয়র ( ভ্রমর ) গুঞ্জ,  
কোয়িল পঞ্চম গান মতারে নরনারী ॥  
কানন কানন ফুটত চমেলী, বকুল গন্ধরাজ বেলী,  
মোতিয়া গুলার স্নগন্ধ মনোহারী ॥  
পয়ন চলত মন্দ মন্দ, বিছুড়ি গন্ধ চহঁ দিস, গুঞ্জন  
কন নাদ পঞ্চম পুরত সবহ বন ভুর ॥  
রতি-পতি ভজ জুবক জুয়তী, নাচত গারত হিন্দোল মাতি ;  
গোবিন্দ-মঙ্গল তানসেন গায়ৌ রী ॥

বিষয়বস্তুর স্থনির্দিষ্টতা ও বাহ্যবস্তুর ধরা বাঁধা নিয়মের জন্য ঋপদ গান স্বচ্ছন্দ কাব্য সৃষ্টির পক্ষে অল্পকূল নয়। মাত্র কয়েকটি বিষয় অবলম্বন ক'রে ঋপদের বাণী রচনা করা হয়—যেমন : ব্রহ্মা, মহাদেব, পার্বতী, দেবদেবীগণ, শ্রীকৃষ্ণ-রাধালীলা প্রভৃতি বর্ণনা এবং ইসলাম মতে আল্লার গুণকীর্তন, মহম্মদ এবং মুসলমান সাধক-গণের স্তুতিবাদ প্রভৃতি। প্রাচীন হিন্দী এবং সংস্কৃত ভাষায় ঋপদ গান রচনা করা হয়ে থাকে। তানসেনের সময়ে আরবী-ফারসী শব্দ বহুল উর্দু ভাষার সৃষ্টি হয়নি। অবশ্য ইসলাম ধর্মের অল্পকূল পদে আরবী-ফারসী নাম এবং শব্দ, এমন কি বাক্য পর্যন্ত পাওয়া যায়।

ঋপদের পদ রচনায় কবিত্ব শক্তি বিকাশের পথে নানা বাধা থাকা সত্ত্বেও

তানসেন একজন প্রথম শ্রেণীর কবি। নানা বিধি নিষেধ থাকা সত্ত্বেও ঋপদের পদ রচনায় স্বীয় প্রতিভা প্রকাশে সক্ষম হয়েছিলেন তানসেন। ঋপদ গানের যে এক ধীরোদাত্ত, স্নিগ্ধ, গম্ভীর ভাব আছে, তানসেনের রচনায় তা মহিমাময় হয়ে উঠেছে। তাঁর রচনামূল্যের উদারতা ও আভিজাত্য দ্বারা তাঁর শব্দ-রচনার কৌশল ঋপদ গানকে আরও পুষ্ট ও সমৃদ্ধ ও উদ্ভাসিত করে। দেবতার মহিমা বর্ণনাত্তে তিনি যে সকল বিশেষণ বা সংজ্ঞা করেছেন তার মধ্যেও মৌলিকত্ব ও মহত্বের পরিচয় পাওয়া যায়। বসন্তের প্রাকৃতিক সৌন্দর্য ও আনন্দ-সমারোহ, বর্ষার ঘনঘটা, মেঘগর্জন ও অবিরাম ঝুটিপাতের ধ্বনি তাঁর রচিত বসন্ত ও মল্লার রাগে ভরপুর। প্রাচীন ও মধ্য যুগে হিন্দু কাব্য ও ভক্তিবাদের সারাংশ তানসেনের গানে সন্নিবেশিত। দেবতাদের মহিমা কীর্তনের সময় তিনি তাঁর পদে যে সমস্ত বিশেষণ প্রয়োগ করেছেন, যে সকল সংজ্ঞা দান করেছেন, সেগুলির মধ্যে যেন একটি আদিম মহত্ব—বিশালত্ব আছে। উদাহরণ স্বরূপ পরমব্রহ্মা বা শিব বা বিষ্ণু বিষয়ক কয়েকটি পদের উল্লেখ করা যায়। পাখীর গান, মলয় পবন, বসন্ত ঋতু, পূরবী বাতাস, বিজলী চমকের ঘনঘটা, বর্ষার রিমঝিম স্নিগ্ধতা, রাধা-কৃষ্ণের অনৈসর্গিক প্রেমলীলা—এ সবই আছে তাঁর পদে। “ভারতীয় কাব্য সাহিত্যে মহিমাময় ও ‘মাধুর্যময়’ বাহা কিছু আছে সে সমস্তের দ্বারা তানসেনের পদ যেন ভরপুর, প্রাচীন ও মধ্যযুগের হিন্দু কাব্য ও ভক্তিবাদ মথিয়া নবনীতটুকু যেন তানসেনের পদে ধরিয়া দেওয়া হইয়াছে। ঋপদের বাণী এবং অগ্র কবিদের রাগরাগিনী বর্ণনার পদ—এই সব পদে যেন প্রাচীন রাজপুত ও মোগল চিত্রের কবিতাময় ব্যাখ্যা ও বর্ণনা পাওয়া যায়—এই দুইটা বস্তু ভারতের কাব্যোত্থানে দুইটা অনিন্দ স্বন্দর সৌরভময় পুষ্প।”<sup>১</sup>

রাজদরবারে থাকলেও তানসেন যে গান রচনা করেছেন তা জনসমাজের অনুভূতির বাইরে নয়। সকলের মনের কথা তিনি গানের মধ্যে ব্যক্ত করেছেন। তাই মনে হয় তানসেনের গান জাতীয় চিত্ত থেকে রস পেয়ে রূপাঙ্কিত হয়েছে। বিষয়বস্তুর দিক থেকে তানসেনের গানকে তিন পর্যায়ে বিভক্ত করা যায় :

(১) যৌবন—এই সময়ে তিনি তাঁর পৃষ্ঠপোষক বাজা-মহারাজার গুণগান এবং ঋতু প্রভৃতি বর্ণনা করেছেন। এই পদগুলি উল্লাস ও উজ্জলতায় পূর্ণ।

(২) প্রৌঢ়াবস্থা—এই সময়ে তানসেন দেবতাদের লীলা ও মহিমা কীর্তন করেন। এই শ্রেণীর পদে তাঁর ঐশ্বর্য বোধ ও অন্তর্দৃষ্টি আছে।

( ৩ ) পরিণত ও বার্কক্য অবস্থা—এই শ্রেণীর পদে আছে আত্মাহুতী, ভাবগান্ধীর্ষ ও ভক্তির গভীরত্ব ।

রাজ দরবারের পৃষ্ঠপোষকতায় তানসেনের সংগীত চর্চা চলছিল । এ অবস্থায় তাঁর গানে যে রাজা মহারাজাদের প্রশংসা থাকবে তা সহজেই অল্পমেয় । আকবরের প্রশংসাসূচক গান তানসেন অনেকগুলি রচনা করেছিলেন । আকবর শুধু তাঁর পৃষ্ঠপোষক নন, তিনি ছিলেন সত্যিকারের একজন গুণী ব্যক্তি । তিনি সংগীত চর্চা করতেন এবং নিজে নক্কাড়া বাজাতে পারতেন । সংগীত শাস্ত্র সম্পর্কেও তাঁর উৎসাহ কম ছিল না, এহেন আকবরের গুণগান যে তানসেন করবেন সেটা আর অস্বাভাবিক কি । আকবরের প্রশংসাসূচক একটি গান উদ্ধৃত করছি—

দরবারী কানাড়া । চোভাল

“চটো চিরঞ্জীব শাহ আকবর শাহনশাহ  
বাদশাহ, তখত বৈঠো ছত্র ফিরে নিশান ।  
দিল্লীপতি তুম নবী-জি কোঁ নায়ব  
অতি সুন্দর সুলতান ।  
চারোঁ দেশ লিয়ে কর জোর কমান  
রাজারার উমরার সব মানত তোরি আন ।  
কহে মিয়াঁ তানসেন শুনিয়ে মহাজান !  
তুমসে তুমহি ঔর নহিঁ ছজো,  
গুণিজননকো রাখত মান ॥

তানসেনের বিনয় এবং প্রার্থনাত্মক পদগুলি অতুলনীয়, কারণ এগুলিতে তাঁর হৃদয়ের সারল্য, বিশ্বাস ও প্রীতি প্রকাশিত হয়েছে । একটি তাত্ত্বিক, ধর্মজ্ঞ ও ভক্ত প্রাণের প্রকাশ দেখতে পাওয়া যায় তাঁর ধর্ম বিষয়ক পদগুলিতে । তানসেন মুসলমান ধর্ম গ্রহণ করলেও হিন্দু সংস্কৃতির প্রধানতম বিষয়গুলির সঙ্গে তাঁর যথার্থ পরিচয় এবং সেগুলি সম্পর্কে তাঁর আস্থা ও শ্রদ্ধার প্রকাশ তাঁর পদেই পাওয়া যায় । শিব, বিষ্ণু, সূর্য, গণেশ, সরস্বতী প্রভৃতি দেব-দেবী-র মহান ও বিরাট কল্পনার অন্তর্নিহিত গভীর চিন্তা, জ্ঞান ও উপলব্ধি ও সৌন্দর্যবোধ—সব দিকেই ছিল তাঁর শিল্পীর দৃষ্টি । বেদ, উপনিষদ, পুরাণ, রামায়ণ, মহাভারত এবং তন্ত্র ও মধ্য-যুগের সাহুসন্তদের ভক্তিবাদ—এ সবার মধ্যে যে মনীষা, যে সত্যদৃষ্টি—যে প্রশ্ন, যে রসদৃষ্টি বর্তমান—সে সব কিছুই উত্তরসাধক হলেন

তানসেন । তানসেনের ঋণদ গান শুনে শ্রোতার মনে জাগে দিব্যভাগ । এখানে  
এই ধরনের দুটি গান উদ্ধৃত করছি—

### রাগ ভৈরব । চিমা ত্রিতাল

মহাদেব মহাকাল ধুরজী শূলী পঞ্চ-বদন প্রসন্ন নেত্র ॥

পরমেশ্বর পরাংপর মহাজাগী মহেশ্বর পরম পুরুষ

প্রেমময় পরা-শাস্তি দাতা ॥

সরিতাগণ ( নদী সমূহ ) ভিন্ন ভিন্ন পঙ্খ জৈসে আবত

সিকুর পাই বহত মগন—

তানসেন কহে—তৈসে ভগত ভিন্ন ভিন্ন মুরতি

উপাসত একহী ব্রহ্ম আবত ॥

### রাগিণী ভৈরবী । চোতাল

অনন্ত-কাল--রূপা করো, হিয়া-পর ঠারো, হবি কর্ব'ল নৈন,

কল্পলাপতি, মুরলী অধর, ললিত-মধুব. বন্ধিম তয় বহুবিহারী ॥

বদন খীন ( দেহ দুর্বল ) ইন্ধিন হীন, পাপ স্বর'রি স্বর'রি

( স্বরণ ক'রে ক'রে

অস্তির প্রাণ, নিরাশা প্রবর ( প্রবল ) বিশ্বআধার,

নেহ ঘোড়ি প্রাণ জাত, চরি ॥

বিষয় আপদ, স্থখ সম্পদ ধন জন দারা বান্ধব স্তত

সব-কো ছোড়ি চলিহো ( আমি চলে যাব ) এক করম

অব সঙ্গি ( সঙ্গি ) রহিয়ো ( রয়েছে ) ।

পতিত পাবন প্রভু জনার্দন পতিত দীন তানসেন ;

বিশ্বমোহন, পরগামী প্রাণ আশ্রয় দীজে, গোলকবিহারী ॥

তানসেন মুসলমান ধর্ম গ্রহণ করেছিলেন । তাঁর ঋণদের মধ্যে আল্লাহ  
মহিমাকীর্তন, নবীমহম্মদের ও মুসলমান সাধকদের গুণবর্ণনা পাওয়া যায়  
মুসলমান সংস্কৃতির প্রভাবে সে যুগের হিন্দু সংস্কৃতি শুদ্ধ জ্ঞান-মার্গ পরিত্যাগ ক'রে  
যে মাধুর্যময় ভক্তির ধারা সৃষ্টি করেছিল ( মীরাবাই, তুলসীদাস, স্বরদাস-এ  
পদ এর দৃষ্টান্ত ) তানসেন তার অন্ততম উদ্গাতা । তানসেনের পদ ভারতীয়  
চিন্তা থেকেই রস গ্রহণ করেছে ।

## সুরভ্রষ্টা তানসেন

ঋপদ রচনায় ধারা ছিলেন তানসেনের পূর্বসূরী তাঁদের বিশেষ নজর ছিল শব্দ ও ছন্দের ওপরে। কিন্তু তানসেন শব্দ ও ছন্দের বৈচিত্র্য ও বৈশিষ্ট্যকে বজায় রেখেও বিশেষ নজর দিলেন সুর ও সুর-মাধুর্যের দিকে।

প্রাচীন ভারতের প্রবন্ধ সংগীতের আধারেই ঋপদের সৃষ্টি। কিন্তু ঋপদ সংগীত নিছক প্রাচীনের সংরক্ষণ বা অঙ্ক-অনুকরণ মাত্র ছিল না। তা যদি হ'ত তবে ঋপদের এত প্রসার ঘটে না। তানসেনের ঋপদ সম্বন্ধে একথা বিশেষভাবে প্রযোজ্য। ঋপদ তানসেনের পূর্বেই সৃষ্টি হয়েছিল। গোয়ালিয়রের রাজা মানসিংহের সময়েই এই সংগীতের প্রসার ঘটে। কিন্তু তানসেনের সময়ে ঋপদের নবজন্মলাভ হয়।

উনবিংশ শতাব্দীতে যেমন পাশ্চাত্য সংস্কৃতি ও ভাবধারার প্রভাব বাংলার উদ্বেলিত জাতীয় চিন্তে রস সঞ্চার ক'রে নবজাগরণের সৃষ্টি করেছিল, তেমনি এই ষোড়শ শতাব্দী। এই শতাব্দীতে ভক্তিবাদ শুধু জনজীবনেই নবজাগরণ আনলো না—অনুরূপভাবে মুসলমান প্রভাবে সুরের ক্ষেত্রেও নবজাগরণ এলো। এই কাজ শুরু হয়েছিল ত্রয়োদশ শতাব্দীতে আমীর খসরুর দ্বারা—তানসেনে আমরা সেই সময়ের ধারার এক উজ্জল রূপের প্রকাশ দেখতে পেলাম।

হিন্দু সংগীতের অগ্রতম দিকপাল হরিদাস স্বামীর শিষ্য তানসেন। এই হরিদাস স্বামীর মত আর একজন লোককে রাজা মানসিংহ শ্রদ্ধা করতেন। এঁর নাম মহম্মদ গওস্। ইনি পারস্ত সংগীতে পারদর্শী ছিলেন। এই মহম্মদ গওস্-এর কাছেও তানসেন পারস্ত সংগীত শিক্ষা করেন। ফলে একদিকে হরিদাস স্বামী ও অপর দিকে মহম্মদ গওসের শিক্ষার সমন্বয় ক'রে তানসেন এক অভিনব পদ্ধতির প্রবর্তন করেন। তানসেন যে সব অভিনব রাগরাগিণী সৃষ্টি করেন তা হচ্ছে—দরবারী কানাড়া, দরবারী কল্যাণ, দরবারী আসাবরী, দরবারী টোড়ী, শাহানা, মিঞাকী সারং, মিঞাকী মল্লার, মিঞাকী জয়জয়ন্তী প্রভৃতি। এ সব রাগই প্রাচীন সংগীত ও পারস্ত সংগীতের চণ্ডে মিশ্রিত। তা ছাড়া তাঁর ঋপদে কথার বাহুল্যের পরিবর্তে তানের বাহুল্য এবং মীড়ের কাজ—এ সবই গোয়ালিয়রের সাধনার ফল। গোয়ালিয়রেই তাঁর সংগীত সাধনার প্রথম প্রকাশ আকবরের দরবারে তার পূর্ণ বিকাশ। তানসেন পদ বাহুল্যের পরিবর্তে তানের প্রয়োগ বেশী করেছেন। নিজেকে তিনি গোঁড়বাণী প্রয়োগ করেছেন বেশী। তাঁর পূর্বের ঋপদ রচয়িতাগণ শব্দ ও ছন্দের ওপরে বিশেষ নজর দিয়েছেন—কিন্তু তানসেন তার সঙ্গে সুর

মাধুর্যের দিকে বেশী দৃষ্টি দিয়েছেন। তাঁর রূপদ এবং আলাপ গায়ন পদ্ধতিতে আলাংকারিক প্রয়োগের বিশেষত্ব আছে। তাঁর গানে আশ, মীড়, গমক, ও মুর্চ্ছনার প্রয়োগ পরবর্তী যুগের ধামার, খেয়াল, টপ্পা, ঠুংরী প্রভৃতির পূর্বাভাস বলা যায়। রূপদের পর ধামারের ভাব, স্বর রচনা, লীলায়িত ছন্দ এবং আলাংকারিক প্রয়োগ রূপদও খেয়ালের যোগসূত্র হিসাবে কাজ করেছে। তাই বলা যায় যে তানসেন ভারতীয় সংগীতের মুক্তির পথ প্রশস্ত করেছেন।

তানসেন দরবার থেকে দীর্ঘদিনের জ্ঞান বিদায় নিয়ে সারা ভারত পরিক্রমার দ্বারা ভারতীয় সংগীতের আত্মা ও রসের সন্ধান করেন। নানা দেশের দেশীয় সংগীত, পল্লী সংগীতের মধুর রূপ এবং প্রকৃতির স্বর-ঝংকাব এই ভাবে তাঁর গানে দানা বাঁধতে থাকে এবং তা হয়ে ওঠে মাধুর্যমণ্ডিত। এই অভিনব সুষমা ও মাধুর্যমণ্ডিত স্বরলহরী ভারতীয় সংগীতের ক্ষেত্রে নবজাগরণ সৃষ্টি করেছিল।

তানসেনের সংগীতকে ঘিরে অনেক রকম অলৌকিক কাহিনী প্রচলিত রয়েছে। এর মধ্যে যেটি সবচেয়ে প্রচলিত তা হচ্ছে তার 'দীপক' রাগিনী সম্পর্কিত। 'দীপক' রাগ গাইবার সঙ্গে সঙ্গে প্রদীপ জলে উঠতো; এমনকি সভায় একবার নাকি দাউ দাউ করে আগুনও জলে ডুবেছিল এবং তিনি নিজেকে সেই আগুনে দগ্ধ হয়েছিলেন। তানসেন জুহিতা সরস্বতী এবং সাধিকা রূপবতী মেঘমল্লার গেয়ে বর্ষা ধারায় তানসেনের দগ্ধ দেহ শীতল করেন ('হিন্দুস্থানী সংগীতে তানসেনের স্থান', পৃ: ২৬-২৭)। এই কিম্বদন্তীর সত্যাসত্য বিচার না করে মোটামুটি বলা যায় যে তানসেন কত বড় গায়ক ছিলেন এটা প্রমাণের জ্ঞান এই ধরনের কাহিনীর সৃষ্টি হয়েছে। এই প্রসঙ্গে আর একটি কথা উল্লেখযোগ্য। তানসেন প্রচলিত 'দীপক' রাগের আমূল পরিবর্তন করেছেন। এই পরিবর্তিত 'দীপক' রাগ সেনী ঘরগাঁর নিজস্ব সম্পত্তি। অগ্ন্যগ্ন রাগ শিক্ষার পর এই ঘরগাঁর গায়কদের এই রাগ শিক্ষা দেওয়ার কথা আজও প্রচলিত আছে।

এখানে একটা কথা উল্লেখযোগ্য এবং তা হচ্ছে এই যে তানসেন রূপদের নানাধিকে নৈপুণ্য অর্জন করেছিলেন; কিন্তু লক্ষ্য করবার বিষয় এই যে তিনি উচ্চমানের গায়ক হিসাবে পরিগণিত হলেও সংগীত নায়ক হিসাবে তাঁর সমসাময়িক যুগে স্বীকৃতি পাননি।

গায়ক হিসাবেই তানসেনের প্রসিদ্ধি কিন্তু যন্ত্রসংগীতেও তাঁর অবদান কম নয়। তাঁকে রবাব যন্ত্রের উদ্ভাবক বলা হয়।<sup>১</sup> এটি মুসলমানী বাণ্যযন্ত্র। এই



যন্ত্রে ভারতীয় স্বর বৈচিত্র্যকে তানসেন ফুটিয়ে তোলেন। তার ফলে রবার অন্যতম সংগীতযন্ত্র হিসাবে পরিচিত হয়। Popley বলেছেন “The great Tansen played this instrument. It is a handsome instrument and has a very pleasing tone, somewhat fuller than that of the Sārangi.”<sup>১</sup>

তানসেন ‘রাগমালা’ এবং ‘সংগীতসার’ নামে দু’খানি সংগীত গ্রন্থ রচনা করেছেন বলে জানা যায়। তানসেন যখন আকবরের সভায় ছিলেন সেই সময় ‘রাগমালা’ গ্রন্থ রচিত হয়েছিল বলে জানা যায়।

### ধ্রুপদের চারটি বাণী

আকবরের সময়ে আমরা ধ্রুপদ সংগীতের চারটি বাণীর পরিচয় পাই। এই চারটি বাণী হল—(১) গোঁড়হার বা গোঁড়ী, (২) খাণ্ডাব, (৩) ডাণ্ডুর বা ডাগর এবং (৪) নৌহার।

‘মাদনুল মুসিকী’ নামক সংগীত গ্রন্থ বচয়িতা হাকিম মহম্মদ এই চারটি বাণীর উদ্ভাবকগণের সম্বন্ধে লিখেছেন :—

আকবর বাদশাহের দরবারে তখন চারজন মহাশয় বাস করতেন। তাঁদের নাম হল :—

(১) তানসেন—গোয়ালিয়র নিবাসী। তাঁর পিতার নাম মকরন্দ। তানসেন বৃন্দাবনেব স্বামী হরিদাসের শিষ্য ছিলেন। গোঁড়ীয় ব্রাহ্মণ পরিবারে তানসেনের জন্ম হয়।

(২) ব্রিহদ্রন্দ—ব্রাহ্মণ পরিবারে তাঁর জন্ম। দিল্লীর নিকটবর্তী ডাণ্ডুর গ্রামে তাঁর বাড়ী ছিল।

(৩) রাজা সমোখন সিংহ—রাজপুত ছিলেন। তিনি ছিলেন বীণাবাদক। তিনি খাণ্ডার নামক স্থানের অধিবাসী ছিলেন।

(৪) শ্রীচন্দ—জাতিতে রাজপুত। নৌহার নামক স্থানের অধিবাসী আকবরের সময়ে এই চারজন চারটি বাণীতে প্রসিদ্ধ ছিলেন। তানসেন গোঁড়ীয় ব্রাহ্মণ ছিলেন। সেজন্য তাঁর বাণীর নাম ছিল ‘গোঁড়ী’ অথবা ‘গোঁড়হার’ বাণী। প্রসিদ্ধ বীণাবাদক সমোখন সিংহ তানসেনের কন্যাকে বিবাহ করায় তাঁর নতুন নাম হয় নবাং খাঁ। নবাং খাঁ-র বাসস্থান ছিল খাণ্ডার। তাই

তাঁর বাণীর নাম হয় ‘খাণ্ডার’ বাণী। ত্রিজ্জচন্দ্রের বাসস্থানের নাম অহুযায়ী তাঁর বাণীর নাম হয় ‘ডাণ্ডার’ বাণী। রাজপুত্র শ্রীচন্দ্র নৌহারের অধিবাসী ছিলেন তাই তাঁর বাণীকে বলা হয় ‘নৌহার’ বাণী।

বিভিন্ন বাণীর উদ্ভাবক এবং তাঁরা কোন অঞ্চলের অধিবাসী এ নিয়ে কিছু কিছু মত পার্থক্য আছে। যেমন ডাগর বাণীর উদ্ভাবক ত্রিজ্জচন্দ্রকে হাকিম মহম্মদ বলেছেন দিল্লার নিকটবর্তী ডাগর গ্রামের অধিবাসী। আবার কেউ কেউ বলেছেন তিনি রাজপুতনার অন্তর্গত ডাগর-এর অধিবাসী। আবার শ্রীচন্দ্রকে কেউ বলেছেন রাজপুত, কেউ বলেছেন তিনি দিল্লী প্রদেশের অন্তর্গত নৌহার-এর অধিবাসী। কেউ কেউ আবার নৌহার বাণীর উদ্ভাবক হিসাবে মোগল দরবারের গায়ক সৃজন খাঁ নৌহারের নাম করেছেন।

এই চার বাণী-র মধ্যে গোড়ী বাণীর বৈশিষ্ট্য হচ্ছে তার প্রসাদ গুণ। এই বাণী শাস্ত্র রসের উদ্দীপক। এর গতি ধীর। অন্তর্দিকে খাণ্ডার বাণী তীব্র রস উদ্দীপক। এর গতি খুব বিলম্বিত নয়। বৈচিত্র্য এবং ঐশ্বর্য প্রকাশই এর বিশেষত্ব। ডাগর বাণীর প্রধান বৈশিষ্ট্য হচ্ছে তার সারল্য ও লালিত্য। এর গতি সহজ ও সরল। নৌহার রীতি আশ্চর্য রসোদ্দীপক এবং এর গতি ঐক্যবদ্ধ। এক স্বর থেকে দু’তিনটা স্বর অতিক্রম করে পরবর্তী স্বরে যাওয়া এর লক্ষণ।

যাকে শুদ্ধ বাণী বলা হয় তা গোড়ী ও ডাণ্ডার বা ডাগর বাণীরই নামান্তর। খাণ্ডার বাণী যদি শুদ্ধ বাণীর গতি ও ছন্দ না ভেঙে চলে তা হ’লে তা’তে স্বরের বৈচিত্র্য ও ঐশ্বর্য উদ্ঘাটিত হতে পারে। আপন আপন বৈশিষ্ট্য অনুসারে বাণীগুলি সংহত হলেও চার বাণীর মধ্যে গোড়ী বাণীকে রাজা, ডাগর বাণীকে মন্ত্রী, খাণ্ডার-কে সেনাপতি এবং নৌহার ভূত্যের স্থান দেওয়া হয়ে থাকে।

গোড়ী বাণী এবং ডাণ্ডার বাণী শুদ্ধ বাণীর অন্তর্ভুক্ত। সংস্কৃত ‘ভিন্না রীতি’-ই খাণ্ডার বাণী। এই বাণীতে স্বরগুলি গাওয়া হয় কেটে কেটে। স্বর প্রয়োগে বক্রতা এই বাণীতে আনে বৈচিত্র্য ও মাধুর্য। স্বল্প মধুর গমক সহযোগে এই বাণীতে গান গাওয়া হয়। তবে গমকের উৎকট প্রয়োগ এই বাণী-র বিকৃতি ঘটায়। স্বল্প গমক ও স্রুতি প্রয়োগ দ্বারা খাণ্ডার বাণীতে যথেষ্ট মধুর রস সৃষ্টি করে গেছেন তানসেন বংশীয় বীণকারগণ।

এখানে চারটা বাণীর চারটা গান পর পর স্বরলিপি সহ উদ্ধৃত করা হলো :

# গৌড়হান্ন ঝানী

## বিলাসখানি টোড়ী । চৌভাল

স্থায়ী— প্রেমনগর বৃন্দাবন আনন্দধাম ।  
 মহাতীর্থ ভকতনকে গগণ পবন মধুর মধুর ॥  
 অন্তরা—হরিনারায়ণ কৃষ্ণ নারায়ণী রাধিকা ।  
 যুগল রূপ করে বিচরণ অতি মনোহর ॥  
 সঞ্চারী—গোপীজন বল্লভ শ্রীরাধামাধব ।  
 লীলা রচে নব নব ধনশ্যাম সুন্দর ।  
 আভোগ—কৃষ্ণ মন্ত্র সাধক জন গায়ে সদা নাম গান ।  
 দরশন পাওনকে ধায়ে অন্তর ॥

৩            ৪  
 সা ঝা । জ্ঞা পা I  
 প্রে ০    ০ ম

- ১        ০        ২        ০        ৩        ৪
- II দা মা । মা মা । ঝা ঝা । ঝা সা । সা দা । সা সা I  
 ন ০ গ র বৃন্দা ০ ব ন আ ০ ০ ন
- I ঝা সা । সা ঝা । জ্ঞা জ্ঞা । সা ঝা । -জ্ঞা পা । -১ পা I  
 ০ ন্দ ধা ০ ০ ম ম হা ০ তী ০ র্থ
- I দা দা । না দা । মা মা । -দা সী । ঝা গা । দা মা I  
 ভ ক ত ন ০ কে গ গ ন প ব ন
- I জ্ঞা ঝা । -জ্ঞা জ্ঞা । ঝা ঝা । -সা সা । সা -ঝা । -জ্ঞা পা II  
 ম ধু ০ র ম ধু ০ র প্রে ০ ০ ম
- II জ্ঞা পা । দা সী । সী -১ । সী সী । -১ ঝা । -সী -সী I  
 হ রি না ০ রা ০ য ণ । ০ ক ০ ষ

১'                      ০                      ২                      ০                      ৩                      ৪

I সী ঝাঁ | জঁ জঁ | জঁ জঁ | ঝাঁ জঁ | ঝাঁ সী | -১ -১ II  
না ০ রা ০ য গী রা ০ ধি কা ০ ০

I পা দা | সী সী | ঝাঁ সী | ঝাঁ গা | দা মা | মা মা I  
যু গ ল রু ০ প ক রে বি চ র গ

I জঁ পা | দা মা | ঝাঁ জঁ | ঝাঁ সা | সা ঝাঁ | জঁ পা II  
অতি ০ ম ন ০ হ র প্রে ০ ০ ম

II জঁ জঁ | জঁ জঁ | জঁ জঁ | ঝাঁ জঁ | ঝাঁ সা | সা লা I  
গো ০ পী ০ জ ন ব ০ ০ ল ০ ভ

I সা ঝাঁ | না দা | সা সা | সা ঝাঁ | সা জঁ | -১ -১ I  
ত্রী ০ রা ০ ধা ০ মা ০ ধ ব ০ ০

I সা ঝাঁ | জঁ পা | পা পা | দা দা | গা দা | মা মা I  
লী লা ০ র ০ চে ন ব ০ ন ০ ব

I দা গা | ঝাঁ গা | -দা মা | জঁ ঝাঁ | জঁ ঝাঁ | সা সা I  
ঘ ন শ্যা ০ ০ ম হু ০ নু দ ০ র

I জঁ পা | দা সী | সী সী | সী -১ | সী সী | ঝাঁ সী I  
কু ০ ফু ম ০ হ্র সা ০ ধ ক জ ন

I সী -ঝাঁ | জঁ জঁ | -১ জঁ | ঝাঁ -১ | জঁ ঝাঁ | সী সী I  
গা ০ য়ে স ০ দা না ০ ম গা ০ ন

I দা সী | -১ সী | ঝাঁ সী | ঝাঁ গা | দা মা | মা মা I  
দ র ০ ল ০ ন পা ও য়া না ০ কে

I জঁ পা | দা -মা | জঁ জঁ | ঝাঁ সা | সা -ঝাঁ | জঁ পা II II  
ধা ০ য়ে ০ অন ০ ত র প্রে ০ ০ ম

## খাণ্ডার বানী

### মিঞা মল্লার । চৌভাল

হায়ী— বরখা ঋতু আয়ে আঁবণ মে ।

দেখ বরষত চার প্রহর

চউদিশ ঘন ঘোর ॥

অন্তরা— প্রবল মেঘ দল বেগ চলে ।

দমকত চমকত দামিনী

গরজত ঘন ঘন ॥

সঞ্চারী— বহত পবন জোর জোর

দেখ গগন ভয়ঙ্কর

কাঁপত সব জীব জীবন ॥

আভোগ— তরুণের পর কোয়েলিয়া

বৈঠ রহত বোল না বোলে ।

রবি শশী নেহি গগনমে শোভে ॥

৩

৪

৭মঃ

পঃ I

ব০

র

১

০

২

৩

৩

৭

II রী রী | সী রনা | সী সী | গপা গপা | মজা মরা | সা সা I

খা ০ ০ ঋতু আ য়ে আঁ০০০ ব০০৭ মে ০

I রা সা | গ্ধা গ্ধা | না সা | রা পা | মজা মরা | সা সা I

দে খো ব০ র০ ০ ষত চা ০ র০০প্র হ র

I মা গা | ধা গধা | গা পা | সী মজা | মা রা | মা গমঃ পঃ II

চ উ ০ দি ০ ০ শ ঘন ঘো ০ ০০ র ব০ র

১'      ০      ২      ০      ৩      ৪

II মপা গা | পা গা | পা মপা | গধা গধা | না না | সর্গা I

প্রব ০ লমে ০ ঘ দল বে ০ ০০ ০ গচ লে ০

I জর্গা মা | মা রর্গা | জর্গা সর্গা | সর্গা সর্গা | সর্গা রর্গা | সর্গা সর্গা I

দম ০ কত চম ০ কত দা ০ ০ ০ মি ০ ০ নী

I গধা গধা | গধা গধা | গা পা | পা সর্গা | জ্জা মা | রসা গপ: সর্গা II

গ ০ র ০ ০০ জ ০ ০ ত ০ ঘন ঘ ০ ০ ন ব ০ র

II সা সা | সা সা | গা ধা | গধা গা | পা গমা | পা পা I

ব হ ত প ০ বন জো ০ ০ র জো ০ ০ র

I মা জ্জা | জ্জা জ্জমা | পা গপা | জ্জা জ্জা | মা রা | জ্জরা সা I

দে ০ ধো গ ০ ০ গন ভ য় ০ ০ ০ ০ ০ র

II গ্ধা গ্ধা | গ্ধা গ্ধা | সা সা | রা পা | পা জ্জা | মা রসা I

কা ০ ০ ০ প ০ ০ ০ সব জী ০ ব জী ০ বন

I মা পা | পা গধা | গা পা | গধা গধা | না না | সর্গা - I

ত রু ব র ০ ০ পর কো ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

I সর্গা সর্গা | রর্গা রর্গা | রর্গা রর্গা | পর্গা পর্গা | র্গজ্জা মা | রর্গা সর্গা I

বৈ ০ ঠ র ০ হত বো ০ ল ০ না বো লে

I গধা গধা | গধা গধা | গপা সর্গা | জ্জা জ্জা | মা রা | সা গম: সর্গা II II

র ০ বি ০ শ ০ শী ০ ০ ০ নেহি গ গন মে শো ভে ব ০ র

## ডাগর বানী

### মালকোষ । চোতাল

হায়ী— এ মহামায়া দয়া না হোতা মো পর ।

কেয়া কিয়া কহুর তেরো চরণ পর ॥

অন্তরা— তুহি ব্রহ্ম সনাতনী ত্রিজগতকে জননী

মহাশক্তি দে মা তু হৈহ জীবন পর ॥

সঞ্চারী— পরমেশ্বরী নাম ধরত পরমজ্ঞান দায়িনী ।

কহত তিন লোক তেরো মহিমা অপার ॥

আভোগ— করুণা কর করুণাময়ী সন্তানকে ভরসা মাযি

সদা ভক্ত বৎসল কর রে উদ্ধার ॥

সাঁ সাঁ । ১ দমা I

এ ০ ০ মহা

১'      ০      ২      ০      ৩      ৪

II মা দজ্জা | মা মা | জ্জা জ্জা | মা মা | জ্জা জ্জা | সা সা I

মা ০০ ০ যা দ যা ০ না হো ০ ০ তা.

I দ্গা সা | মা মা | জ্জমা গা | -১ গা | দা দা | গদা মা I

মো ০ ০ ০ পর কেয়া ০ ০ কিয়া ক হু ০ ০ র

I সাঁ গা | দা দা | গদা মা | জ্জমা জ্জসা | সাঁ সাঁ | -১ দমা II

তে ০ ০ রো চ ০০ রণ প ০ ০ র এ ০ ০ মহা

II জ্জা মা | দা গা | সাঁ সাঁ | গা সাঁ | -১ জ্জগা | সাঁ সাঁ I

তু ০ হি ব্র ০ স্কা স না ০ ত ০ ০ নী

I দা দা | দা দা | গা গা | গা দসাঁ | গা দা | মা মা I

ত্রি জ গ ত ০ কে ০ জন নী ০ ০ ০

১'      ০      ৩      ০      ০      ৪  
 I দা না | সী জ্ঞা | জ্ঞা সী | মী জ্ঞা | সী সী | -১ সী I  
 ম হা ০ খ ক্ তি দে ০ ০ মা ০ তু

I সা সী | গা দা | মা মা | জ্ঞমা জ্ঞমা | সী সী | -১ দমা II  
 ই হ জী ০ ব ন প ০ ০ র এ ০ ০ মহা

II সা সা | মা মা | মা মা | মা -১ | মা মা | দা মা I  
 প র মে ০ স্ব রী না ০ ম ধ র ত

I জ্ঞা মা | গা গা | গা গা | দা দা | গা দা | মা মা I  
 প র ম জ্ঞা ০ গ দা ০ ০ য়ি ০ নী

I সা সী | সী সী | সী সী | দা দা | গা দা | মা মা I  
 ক হ ত ০ তি ন লো ০ ০ ০ ০ ক

I মা সী | গা দা | মা মা | জ্ঞা জ্ঞা | মা জ্ঞা | সা সা I  
 তে ০ য়ো ম হি মা অ পা ০ ০ ০ র

1 জ্ঞা মা | গা দা | দা দগা | গা সী | জ্ঞগা সী | সী সী I  
 ক রু গা ০ ০ করো ক রু গা ০ ০ ম য়ী

I দা দা | দা গা | গা গা | -১ দসী | গা দা | মা মা I  
 স ন্ তান ০ ০ কে ০ ভর সা মা ০ য়ি

I দা গা | সী জ্ঞা | জ্ঞা সী জ্ঞা | মী জ্ঞা | সী সী | -১ -১ I  
 স দা ০ ভ ক্ ত ০ ব ৭ স ল ০ ০

I সা সী | গা দা | মা মা | জ্ঞমা জ্ঞমা | সী সী | -১ গদা IIII  
 ক রো রে ০ উ ০ দ্বা ০ ০ র এ ০ ০ মহা



# মোহর বাণী

## বাহার । চৌতাল

হায়ী— বোল রহে ঘনশ্রাম

ঘন ঘন মুরলীয়া বাজাওয়াত ।

শ্রীরাধিকা নাম লিয়ে

শুনায় রাগ রঙ্গ ভরি ॥

অন্তরা— মনোহর লেত রাগ বাহার

সব ছোড় কে ধায়ে যমুনা কিনার ।

ভুল গয়ি সব খান পান ঘরকি কাম

বৃন্দাবন কি সব নরনারী ॥

সফারী— গোকুল কি গোপাল যশোদা কি লাল

পালক হায় জগত সংসার ।

জগদীশ্বর জগন্নাথ

অতি দয়াল ভকত বৎসল ॥

আভোগ— সব জন গায়ে গোবিন্দ নাম

তাজ আয়ে হরি গোলকধাম

কংস ঘাতক দেবকীনন্দন

জয় জয় নারায়ণ শ্রীরাধাপতি ত্রিভঙ্গিম ঠাম ॥

০            ৩            ৪  
সাঁ ধা | গপা মা | মা গধা I  
বোল   ০ র হে   ০ ঘন

১            ০            ২            ০            ৩            ৪  
II সাঁ সাঁ | জমা রসা | জমা গধা | গা পা | না না | সাঁ সাঁ I  
শ্রা ম    ঘন ঘন   মু ০ রলী যা   ০   বা জা   ও য়াত  
I সাঁ রাঁ | সাঁ রাঁ | সাঁ নসাঁ | গপা পমা | জা জমা | রা সা I  
শ্রী রা   ধিকা না   ম লিয়ে   ০০ ০০   শুন ০০   য়ে ০  
I মা মা | গধা গধা | ধা নসাঁ | সাঁ ধা | গপা মা | মা গধা II  
রা গ   র ০ জ ০   ০ ভরি   বোল   ০ র হে   ০ ঘন  
II মা গধা | সাঁ -১ | -১ সাঁ | গধা গধা | গমা গধা | সাঁ সাঁ I  
মন হর   লে ০   ০   ত   রা ০ ০০   ০০ গবা   হা   র

- ১      ০      ২      ০      ৩      ৪
- I সী রী | সী রী | সী না | সীনা সধা | গা পমা | মা মা I  
সব ছোড়কে ধা য়ে যম্ না০ ০০ ০ কিনা ০ র
- I জী জী | মী রী | সী সী | গা গা | ধা ধনা | সী সী I  
ভুলগ য়ি ০ ০ সব খা ০ ০ নপা ০ ন
- I গপ মপা | জা জমা | রা সা | সা মা | মা মপা | মপা -১ I  
ঘর কি ০ কা ০০ ০ ম বৃন্দা ০ বন কি ০
- I মা গধা | না -১ | সী সী | সী ধা | গপা মা | মা গধা II  
সবনর না ০ ০ বী বোল ০ র হে ০ ঘন
- II মা মা | মা মা | পা পা | গপা মপা | জা জমা | রা সা I  
গো কুল কিগো পা ল যশো দাকি লা ০ ০ ০ ল
- I সা সা | গ্ গপ্ | ম্ ম্ | গ্ গধ্ | সা সা | সা সা I  
পা ০ ল ০ ক হা য় জগ তস ২ ৩ সা র
- I সা মা | মা মা | -১ মা | মা মা | পা জা | জা মা I  
জগ দী ০ স্ব ০ র জগ ০ রা ০ থ
- I ধা ধা | ধগা ধা | গা পা | জা জা | মা রা | জা সা I  
অ তি দ০ যা ০ ল ভ ক ত ব ২ সল
- I মা গধা | সী -১ | -১ সী | গধা গধা | গমা গধা | সী সী I  
সব জন গা ০ ০ য়ে গো ০ বি ০ ০০ ০ন্দ না ম
- I সী রী , সী -১ | নী নসী | নসী রসী | ধগা পা | মা মা I  
তাজ আ য়ে ০ ০ হরি গো ০ লক ধা ০ ০ ০ ম
- I জী জী | জী মী | রী সী | ধগা পমা : গধা না | সী সী I  
ক ২ সধা ০ ত ন দে ০ বকী ন ০ ০ ন্দ ন
- I গপা মপা | জা জমা | রা সা | সা -১ | মা মা | পা -১ I  
জয় জয় না ০০ রা য়গ জী ০ রা ধাপ তি ০
- I মা গা | ধা ধা | না সী | সী ধা | গপা মা | মা গধা II II  
খিত ০ দি ম ঠা ম বোল ০ র হে ০ ঘন

সাধারণত এই কথা বিশ্বাস করা হয় যে আকবরের রাজত্ব কালেই এই বাগীগুলির উদ্ভব হয়। কিন্তু এই বিশ্বাসের মূলে কতটা সত্যতা আছে তা পর্যালোচনার বিষয়। কারণ বিভিন্ন ধরনের গীতি প্রচলন মতকের ( ৫ম-৭ম শতাব্দী ) পূর্বেই ছিল। মতঙ্গ, পার্শ্বদেব ও শার্ঙ্গদেব প্রভৃতি তাঁদের গ্রন্থ ‘বৃহদ্দেশী’, ‘সংগীত-সময়-সার’ এবং ‘সংগীতরত্নাকর’ গ্রন্থে ঐ সব গীতির পূর্ণ পরিচয় দিয়েছেন। মতঙ্গ বলেছেন সাত প্রকারের গীতির ( রাগগীতি ) প্রচলন ছিল। সেগুলি হচ্ছে শুদ্ধা, ভিন্না অথবা ভিন্নকা, গোড়ী অথবা গোড়ীকা, রাগগীতি, সাধারণী, ভাষা এবং বিভাষা। এই রাগগীতিগুলির নামকরণ হয়েছিল তাদের রাগ অনুসারে। এই রাগগীতিগুলির বিশেষ ধরনের গুণ ও বৈশিষ্ট্য ছিল। সেগুলি যখন গাওয়া হ’ত তখন বিভিন্ন গায়ন শৈলী বিকশিত হ’ত। এই বিভিন্ন গায়ন শৈলীকেই বর্তমানের বিভিন্ন রীতি বলে গ্রহণ করা চলে। ষাষ্টকের মত অনুসারে রাগগীতির সংখ্যা পাঁচ এবং সেগুলি হচ্ছে—শুদ্ধা, ভিন্না, বেসরা, গোড়ী অথবা গোড় এবং সাধারণিত অথবা সাধারণী। দুর্গাশক্তি তিন প্রকার রাগগীতির কথা বলেছেন এবং শাদুল একটি মাত্র রাগগীতির কথা উল্লেখ করেছেন। এই সব উক্তি থেকেই বোঝা যাচ্ছে যে প্রাচীন রাগগীতি এমন কি গ্রাম-রাগগীতিও বিভিন্ন রীতিতে গাওয়া হ’ত।

মতঙ্গ এবং শার্ঙ্গদেব তাঁদের উল্লিখিত ৭ অথবা ৫টি রাগগীতির যে পরিচয় দিয়েছেন তা মোটামুটি এই :

(১) শুদ্ধা রাগগীতির স্বর, ঋজু কোমল এবং মধুর হ’ত।

(২) ভিন্না রাগগীতির স্বর বক্র; কিন্তু এতে থাকতো সুন্দর এবং গমকের তান মাদুর্য।

(৩) গোড়ী রাগগীতিতে ব্যবহৃত স্বরগুলি কম্পন অথবা গমক সহযোগে স্থির ওজন রক্ষা করে তিনটি সপ্তকের মধ্যে বার বার ঘোরাফেরা ক’রত।

(৪) বেসরা রাগগীতির স্বরগুলি দ্রুত লগ্নে এবং দ্রুততর কম্পন সহযোগে ব্যবহৃত হ’ত।

(৫) সাধারণী রাগগীতি-র নিজস্ব কোন বৈশিষ্ট্য নেই। অপর চারটি রাগগীতির মিশ্রণে এই রাগগীতি সৃষ্ট হ’ত।

(৬) ভাষা রাগগীতি-র স্বরগুলি মিষ্ট। এগুলি স্পর্শ স্বর এবং কাকু সহযোগে গাওয়া হ’ত।

(৭) বিভাষা রাগগীতি-র স্বরগুলি ছিল স্নিগ্ধ এবং আনন্দদায়ক। এই

রাগগীতিতে ব্যবহৃত স্বরগুলি তিনটি সপ্তকের মধ্যে বিচরণ ক'রত। এর স্বরগুলি বিভিন্ন গমক সহযোগে গাওয়া হ'ত।<sup>১</sup>

‘বিভিন্ন রাগ ( অর্থাৎ গ্রামরাগ ) এই সব রাগগীতি থেকেই উৎপন্ন হয় এবং এটা ধ'রে নেওয়া যেতে পারে যে, যে রাগগুলি ( গ্রাম-রাগগুলি ) পরবর্তী কালে সৃষ্টি হয়েছিল সেগুলি রাগের বিভিন্ন বৈশিষ্ট্য অনুসারে গাওয়া হ'ত।<sup>২</sup>

উপরের বিবরণ থেকে দেখা যাচ্ছে যে প্রবন্ধ গীতির বিভিন্ন পদ্ধতিতে গাওয়ার রীতি ভারতীয় সংগীতের ক্ষেত্রে কিছু নতুন আবিষ্কার নয়। স্মৃতরাং বলা যেতে পারে যে পরবর্তী কালে যে বাণীগুলি সৃষ্টি হয় সেগুলি প্রাচীন যুগের রীতিকে ভিত্তি ক'রে।

এ প্রসঙ্গে কুমার B. K. Roychaudhury মহাশয়ের পর্যালোচনা এখানে বিস্তৃত করা যাচ্ছে। তিনি বলেছেন যে হিন্দুস্থানী ঋপদদের আমরা চারটি বাণীর নাম পাই। এই বাণীগুলি ঋপদ গায়ন রীতি নির্দেশ করে। গোড়ীয় বাণী শাস্ত্রীয় শুদ্ধগীতির অনুরূপ। এতে রাগের আদিক অনুসারে ঋজু মীড়ের টান থাকে। যদিও মিঞা তানসেন অত্র রীতিগুলি জানতেন; কিন্তু তিনি গোড়হার বাণীতে সবচেয়ে বেশী দক্ষ ছিলেন। তাঁর কনিষ্ঠ পুত্র বিলাস খাঁ-র শিষ্য মহলে প্রধানত এই রীতি অনুসরণ করা হ'ত। অনুরূপভাবে ডাগর বাণী ভিন্না গীতির মত। এতে মিষ্টি এবং সূক্ষ্ম গমকের সঙ্গে বক্ররেখার মীড়ের কাজ থাকতো। ডাগর বাণী খুব মাধুর্যপূর্ণ এবং বলা হয়ে থাকে যে বৃন্দাবনের হরিদাস স্বামীর শিষ্যরা এবং তানসেনের কন্যা সরস্বতী দেবী এই রীতিতে গান গাইতেন। সরস্বতী দেবীর স্বামী মিস্ত্রী সিং একজন বিখ্যাত বীণাবাদক ছিলেন। ষাণ্ডার বাণী শাস্ত্রীয় বেসরা গীতির মত। এতে থাকতো দ্রুত গমকের কাজ। বলা হয়ে থাকে যে ঋপদদের এই বাণী অনুসরণ করতেন বাজবহাদুর এবং মিস্ত্রী সিং-ও তাঁর বীণা বাজে এই রীতি অনুসরণ করতেন। পরবর্তীকালে মিস্ত্রী সিং-এর উত্তরাধিকারীরা ডাগর বাণী এবং ষাণ্ডার বাণী এই দুই রীতিতেই গান গাইতেন। নৌহার বাণী শাস্ত্রীয় গোড়ী গীতির মত। এতে ছুট অলংকার থাকতো। এই বাণীতে স্বরগুলি বিভিন্ন গমক সহযোগে উল্লম্বন রীতিতে ব্যবহৃত হ'ত।

কুমার রায়চৌধুরী আরও বলেছেন যে, ঋপদদের বিভিন্ন রাগের বিশেষ বিশেষ

১। ‘বৃহদ্দেশী’ ( ত্রিবাঙ্কুর সংকরণ )। পৃ: ৮২-৮৪

২। Swami Prajñānanda, ‘A Historical study of Indian Music Calcutta ( 1965 )’. P. 185.

ভাবাবেগের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে শব্দ নির্দেশ এবং শব্দের স্বর নির্দেশ ক'রত। বলা হয়ে থাকে যে স্রমধুর গোঁড়হার বাণী প্রশান্ত ভাবাবেগ এবং শান্ত রস সৃষ্টি করে; ডাগর বাণী সৃষ্টি ক'রে মধুর রস এবং করুণ রস; ঋগুর বাণী সৃষ্টি করে বীর রস এবং নোঁহার বাণী সৃষ্টি করে অভূত রস।<sup>১</sup>

## নবাব-খাঁ-তানতরঙ্গ-বিনাস খাঁ

‘মাদনুল মুসিকী’ নামক সংগীত গ্রন্থ প্রণেতা হাকিম মহম্মদ রাজা সমোখন সিংকে ঋগুর-বাণীর জনক আখ্যা দিয়েছেন। আজমীর সিংহল গড়ের ক্ষত্রিয় নৃপতি এই সমোখন সিং-এর পুত্র মিস্ত্রী সিং সংগীত জগতে নবাব খাঁ নামে পরিচিত। তানসেনের কন্যা সরস্বতীকে তাঁর বিবাহ করেন এবং এই সূত্রেই তিনি মুসলমান ধর্ম গ্রহণ করেন। সুপণ্ডিত সুদর্শনাচার্য শাস্ত্রী লিখেছেন, “তানসেনজীকে জামাতা নবাব খাঁজী (মিস্ত্রী সিংজী) বীণাবাদনমে শ্রীহরিদাস স্বামীজীকে শিষ্য থে। যে বীণামে বড়ে প্রধান যে শরীরমে বড়ে বলিষ্ঠ থে। নবাব খাঁজী জাতি প্রথম হিন্দু থে পিছে বিবাহকি কারণ মুসলমান হয়ে। নবাব খাঁজী জামাতা হোনেকে কারণ তানসেনজীকে পুত্রতুল্য হৈ থে ইসেসে সম্ভব হায় কি ইনুকে কুছ শিক্ষা তানসেনজীসে ভি প্রাপ্ত হই, তো ভি যে প্রাধান্যসে বীণামে শ্রীহরিদাস স্বামীজীকে শিষ্য থে বীণাকে অদ্বিতীয় ওস্তাদ হয়ে। ইনুকে ঋগুরে গোট থে।”

মিস্ত্রী সিং-এর মুসলমানী নাম নবাব খাঁ (মিস্ত্রী=নবাব, সিংহ=খাঁ)। ইনি তানসেনের সংগীত সাধনায় যোগ্য সহযোগী ছিলেন। বীণা বাদনে তিনি যেমন প্রসিদ্ধি লাভ করেছিলেন তেমনি তাঁর বংশের সংগীত সাধকেরা বীণা বাদনে প্রসিদ্ধি লাভ করেন। একদিকে এই বীণা বাদনে প্রসিদ্ধি লাভের জন্ত তাঁর বংশ যেমন বীণাকার বংশ নামে পরিচিত, তেমনি তানসেনের সঙ্গে তাঁর সম্পর্ক হেতু তাঁর বংশও সেনী নামে পরিচিত।

নবাব খাঁ প্রাচীন পদ্ধতিতেই বীণা বাজাতেন। কিন্তু তানসেনের নূতন গায়নরীতির সঙ্গে সহযোগিতা করতে গিয়ে তাঁর বীণা বাদনেও স্বভাবতই নবীনত্ব এসেছিল।

আকবরের রাজসভায় যে ছাত্রশতন সংগীতজ্ঞের পরিচয় আবুল ফজল দিয়েছেন। তাঁদের মধ্যে আমরা পাই তানতরঙ্গ খাঁ-কে। একে মিস্ত্রী তানসেনের পুত্র এবং

কণ্ঠ সংগীত শিল্পী হিসাবে পরিচয় দেওয়া হয়েছে। আবুল কজলের গ্রন্থে তানসেনের অগ্রতম পুত্র হিসাবে বিলাস খাঁ-এর নামেরও উল্লেখ আছে। এছাড়া শরৎ সেন, সুরৎ সেন এই দুই নামে তানসেনের দুই পুত্র ছিল—তানসেনের জীবনীকারেরা এই কথা লিখেছেন। কেউ কেউ তানতরঙ্গ খাঁকে তরঙ্গ সেনও বলতে চেয়েছেন। আবার তাঁর রচিত গানের ভনিতায় ‘তানতরঙ্গ’ নামই আছে। যেমন—

### পটমঞ্জরী। সুরফাক্তা।

ধীরে ধীরে কান্হ সীখোপর গৃহ আৱন।

হৌ তো অবহী জার কহৌগী

নন্দরায় দৌ য়হ বিধর্তে হমকো চলাৱন।

কৈসে ছলবল বালক কর

ভেধ ধরো জব বামন।

তানতরঙ্গ-প্রভু ঐশী হৌ ন গবীর,

তুম মোই লাগে বৌরাৱন ॥

তানসেনের পুত্রদের মধ্যে শরৎ সেনের কোনও সাংগীতিক প্রতিভার পরিচয় পাওয়া যায় না। সুরৎ সেন প্রাচীন প্রবন্ধ সংগীতের চর্চা করতেন বলে জানা যায়। তানতরঙ্গ অবশ্য ঋপদ গানে যথেষ্ট কৃতিত্বের পরিচয় দিয়েছিলেন এবং সেই জগুই তিনি আকবরের রাজসভায় অগ্রতম সংগীতজ্ঞ হিসাবে স্থান লাভ করেছিলেন। আগেই বলা হয়েছে তানতরঙ্গ ছিলেন কণ্ঠ সংগীত শিল্পী; যন্ত্রের দিকে তাঁর আকর্ষণ ছিল না। অগ্রদিকে বিলাস খাঁ কণ্ঠ সংগীত শিল্পী হলেও তাঁর বংশে যন্ত্র একটি প্রধান স্থান অধিকার করেছিল। এই যন্ত্র হ’ল ‘রবাব’। অগ্রদিকে তানসেনের কন্যা বংশ অর্থাৎ নবাং খাঁ-সরস্বতীর বংশ বীণকার বংশ বলে পরিচিত। তানসেনের শিষ্যরা রবাবী বংশ এবং বীণকার বংশ হিসাবেই নিজেদের বিভক্ত করেছেন।<sup>১</sup>

১। “The disciples of Tānsen divided themselves into two groups, the Rabābiyās and the Binkās. The former used the new instrument invented by TānSen, the rabab; while the latter used the bin, as the vina is called in the north.” Herbert A. Popley, *The Music of India*, Calcutta (1951), pp 17-18.

তানভরঙ্গের মত বিলাস খাঁ-ও তানসেনের কাছ থেকেই সংগীত শিক্ষা করেন ।  
এঁদের গান যেমন ভগবৎ বিষয়ক গান তেমনি রাজ-প্রশংসাসূচক গান ।  
এখানে বিলাস খাঁ রচিত ভগবৎ বিষয়ক একটা গান উদ্ধৃত করছি—

### সুরট । চৌতাল

মেরে তো হরিনামকো অধার, জিন রচ্যো সংসার,  
কাম-ক্রোধ-লোভ-মোহ জঞ্জার ।  
জিন রচ্যো অরস কুরস, জিমী আসমান  
নিরঞ্জন নিরঙ্কার সাঁচী কোঁয়ান সেবো পরবরদিগার ।  
কাহেকুঁ হুজ্যে গুণহগার, কাহেকু লীজ্যে এতো ভার,  
সোই সবাদ কোঁয়ান তজিয়ে জাকো নাম গুণাগার ।  
প্রভু বিলাস কহে পাক সাফ বহিয়ে  
তয়ার জনম জীতর নহি বাব বাব ॥

আকবরের রাজসভায় সংগীতজ্ঞদের সঙ্গে সংগীত শুরু করলেও বিলাস খাঁ খ্যাতি লাভ করেন জাহাঙ্গীরের সময়ে ( ১৬০৫-১৬২৭ ) । জাহাঙ্গীরের দরবারে তিনি প্রধান সংগীতজ্ঞের পদলাভ করেন । বিলাস খাঁ সম্বন্ধে বলা হ'য়ে থাকে যে তিনি সংসার সম্পর্কে প্রায় উদাসীন ছিলেন এবং অর্থ, প্রতিপত্তি কোন দিকেই তাঁর খেয়াল ছিল না । কিন্তু সংগীতের ক্ষেত্রে বিলাস খাঁ-এব প্রসিদ্ধি উপেক্ষা করবার নয় । তিনি বিলাসখানী টোড়ী, বিলাসখানী কল্যান : প্রভৃতি নূতন রাগ বিজ্ঞাস করেন । বিলাস খাঁ-এর সবচেয়ে বেশী খ্যাতি যে বিলাসখানি টোড়ীর জন্য, তার একটা উদাহরণ ইতিপূর্বে দেওয়া হয়েছে ( পৃ: ১১১-১২ ) ।

### জাহাঙ্গীরের রাজসভাকাল ( ১৬০৫-১৬২৭ )

আকবরের সময়ে যে সমস্ত সংগীতজ্ঞ ছিলেন তাঁদের মধ্যে কয়েকজনকে আমরা জাহাঙ্গীরের দরবারেও দেখতে পাই । এঁদের মধ্যে একজন রঙ্গ খাঁ । এঁর অপর নাম দৈবং খাঁ । ইনি ঋপদ সংগীতে পারদর্শী ছিলেন । প্রায় আশি বছর তিনি বেঁচে ছিলেন । এই সময়ের আর একজন সংগীতজ্ঞ বিলাস খাঁ । তুজুক-ই-জাহাঙ্গীরীতে যে লাল খাঁ-র কথা আছে তিনি বিলাস খাঁ-র জামাতা । তিনি শৈশব থেকেই তানসেনের সঙ্গে যুক্ত ছিলেন । লাল খাঁ-র চার পুত্রের মধ্যে খুশাল খাঁ এবং বিজ্রাম খাঁ পিতার ঋপদের ঐতিহ্য রক্ষা করে চলেছিলেন । খুশাল খাঁ ( খুশ্‌হাল খাঁ ) ঔরঙ্গজেবের রাজত্ব পর্যন্ত বেঁচে ছিলেন । ইনি টোড়ী

রাগ পরিবেশনে সিদ্ধ হস্ত ছিলেন। তিনি এবং তাঁর ভাই বিশ্রাম খাঁ শাহজাহানের দরবারে শ্রেষ্ঠ গায়কের আসন অধিকার করেছিলেন।

গুণ সেন, সুরং সেন—এঁরা দুজনও জাহাঙ্গীরের দরবারে ছিলেন। এঁদের রচিত গান থেকে তার প্রমাণ পাওয়া যায়। আকবরের সময় থেকে বাদশাহদের গুণগান ক'রে গান রচনার একটা রেওয়াজ চলে আসছিল। সুরং সেন এবং গুণসেন জাহাঙ্গীরের বন্দনা ক'রে গান গেয়েছেন—এমন কি খুশাল শা,—এই ভনিতায় সংগীত বিরোধী ঔরঙ্গজেবের গুণগানও করা হয়েছে।

### শাহজাহানের রাজত্বকাল (১৬২৭-১৬৫৮)

শাহজাহানের শাসনকালকে মুঘল শাসনের সূবর্ণ যুগ বলা হয়ে থাকে। মুঘল শাসনের গরিমা এই যুগেই সর্বোচ্চ শিখরে আরোহণ করে। এই যুগে সিংহাসন নিয়ে বন্দ তেমন তীব্র ছিল না : বহিরাক্রমণের সম্ভাবনাও কমে গিয়েছিল এবং বহিবাণিজ্যেরও প্রসার ঘটছিল। এই যুগ জাঁকজমক এবং আড়ম্বরের যুগ। এই যুগের স্থাপত্য শিল্প আজও বহির্বিশ্বের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। এই যুগে সংগীতের অবশ্য উল্লেখযোগ্য নূতন প্রচেষ্টা দেখা যায়নি। তবে আগের যুগের কয়েকজন বিখ্যাত সংগীতজ্ঞ এই যুগে বেঁচে ছিলেন। অর্থাৎ লাল খাঁ, খুশাল খাঁ, বিশ্রাম খাঁ, রঙ্গ খাঁ, জগন্নাথ কবিরায়, গুণ সেন প্রভৃতিতাই ছিলেনই, এছাড়াও ছিলেন আরও অনেক সংগীতজ্ঞ ; যেমন শেখ বহাউদ্দীন, শের মহম্মদ, মিঞা ডালু চাটী, সবাং খাঁ চাটী প্রভৃতি।

আবদুল হামিদ লাহরি তাঁর 'বাদশাহ নামা' গ্রন্থে শাহজাহান-এর রাজত্ব কালের সংগীত চর্চার বিবরণ দিয়েছেন। শাহজাহান সিংহাসনে আরোহণের পরে পয়েই (১৬২৭ খৃঃ) লাল খাঁ কলাবন্তকে সম্মানিত করেন। সেই সময়ে লাল খাঁ একজন বিখ্যাত সংগীতজ্ঞ হিসাবে পরিচিত ছিলেন। ঋপদ গানে তিনি অপ্রতিদ্বন্দী ছিলেন। শাহজাহান তাঁকে 'গুণসমুদ্র' উপাধি দান করেন। এই সময়ে জগন্নাথ কবিরায় জাহাঙ্গীরের দরবারে সুপ্রতিষ্ঠি সংগীতজ্ঞ।

### জগন্নাথ কবিরায়

ফকীরজা তাঁর 'রাগদর্পণ'-এ তাঁর সমসাময়িক যে সব সংগীতজ্ঞের নাম উল্লেখ করেছেন জগন্নাথ তাঁদের অন্ততম। ইনি শাহজাহানের দরবারে উচ্চপদ লাভ করেছিলেন এবং এই দরবারেই তিনি 'কবিরায়' উপাধি লাভ করেন। ষোড়শ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে তাঁর জন্ম। তানসেন যখন খ্যাতির উচ্চশিখরে তখন



তঁার বয়স খুবই অল্প এবং সংগীত চর্চায় সবে আত্মনিয়োগ করেছেন। তিনি তানসেনকে ‘নট’ রাগে ঋপদ গেয়ে শুনিয়ে প্রভূত প্রশংসা অর্জন করেছিলেন। ককীঝরার ‘রাগদর্পণ’ থেকে জানা যায় যে তানসেন সেদিন ভবিষ্যদ্বাণী করেছিলেন, ‘এ যদি বেঁচে থাকে এবং এর এই সম্ভাবনা যদি পরিণতি লাভ করে তা হ’লে সংগীত জগতে আমার পরেই হ’বে এর স্থান।’ তিনি ঋপদ গাইতেন। গানে তিনি শাহজাহানের গুণকীর্তন করেছেন। তিনি প্রায় একশত বছর বেঁচে ছিলেন। আকবরের রাজত্বকালের প্রথম দিকে এঁর জন্ম এবং ইনি বেঁচে ছিলেন ঔরঙ্গজেবের রাজত্বকাল সুরু হবারও দু’ বছর পর পর্যন্ত—অর্থাৎ ১৬৬০ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত।

### শেখ বহাউদ্দীন

অভিজাত ঘরের সন্তান বহাউদ্দীন প্রথম জীবনে শাহজাহানের শিকারের সঙ্গী ছিলেন এবং এই পশু শিকারই তঁার মনে পবিবর্তন আনে। তিনি সন্ন্যাসী হ’য়ে যান। দীর্ঘ পঁচিশ বছর নানা স্থান পর্যটনের পর তিনি নিজ গ্রামে (দোয়াবের অন্তর্গত ঝিনঝিনা পরগণার বারনাওয়া গ্রামে) ফিরে যান। এই সন্ন্যাস জীবনে তিনি কণ্ঠ ও যন্ত্র সংগীতে পারদর্শিতা লাভ করেন। প্রধানতঃ দক্ষিণ অঞ্চলেই তিনি সংগীত শিক্ষা করেন। তিনি গীত, ঋপদ, এবং খেয়াল গান রচনা করতেন এবং নিজ গাইতেন। ‘চুট্‌কলা’ রচনাতেও তঁার দক্ষতা ছিল। তিনি ববাব, বীণা বাদনে দক্ষ ছিলেন। তিনি ‘খেয়াল’ নামে একটি বাস্তবজ্ঞ ও আবিষ্কার করেন। ১৭শ শতকের শেষে পবিত্র বয়সে তঁার মৃত্যু হয়।

### শেখ শের মুহাম্মদ

শেখ বহাউদ্দীনের মতই সংসার ত্যাগ ক’রে তঁারই সঙ্গে দেশ পর্যটনে বের হ’ন শেখ শের মুহাম্মদ। তঁার সংগীত শিক্ষার ব্যাপারে বিশেষ ভাবে সাহায্য করেছিলেন শেখ নাসিরুদ্দিন। তিনি ঋপদ গাইলেও ‘চুট্‌কলা’ খেয়াল ও তারাগাতেই বেশী দক্ষ ছিলেন। ঔরঙ্গজেবের রাজত্বের প্রথম দিকে পাটনায় তঁার মৃত্যু হয়।

সুরদাস—বিধর্মী পাখোয়াজী সুরদাস আকবরের সময়ের লোক। মিকলা তানসেনের সঙ্গে তিনি সঙ্গ করেছিলেন। ককীঝরাও তাঁকে দেখেছিলেন। তিনি প্রায় একশো বছর বেঁচে ছিলেন।

শাহজাহানের রাজত্ব আরও দুজন গুণীর সন্ধান পাওয়া যায় যাদের নাম

ককীল্লা মনে রাখতে পারেননি। তাঁরা দক্ষ সূর্য বা সানাইবাদক ছিলেন। এ ছাড়া আরও অনেক সংগীতশিল্পী ছিলেন যারা শাহজাহানের সামনে আসেননি। ককীল্লাও তাঁদের দেখেননি।

### ঔরঙ্গজেবের রাজত্বকাল (১৬৫৮-১৭০৭)

দীর্ঘ পঞ্চাশ বছর ঔরঙ্গজেবের শাসনকাল বিস্তৃত। এই যুগ থেকেই মুঘল-গরিমা অস্তহিত হ'তে থাকে। এই সময় ধর্মীয়-নীতি, রাজপুত নীতির পরিবর্তন হ'তে থাকে। শাসন শক্তির সঙ্গে জনসাধারণের বিছিন্নতা ঘটে। ঔরঙ্গজেব নানা দিকে যুদ্ধ বিগ্রহে ব্যাপৃত থাকার জন্ত যে শিল্প কলার প্রতি উদাসীন হয়েছিলেন তা নয়। তাঁর চরিত্রই ছিল শিল্প কলা বিমুখী।

ঔরঙ্গজেবের সময় সংগীতের উন্নতি হয়নি। তাঁর সময়ে কিন্তু দু'খানি বিখ্যাত সংগীত-গ্রন্থ রচিত হয়েছিল। ঔরঙ্গজেবের শাসন বিভাগের সঙ্গে যুক্ত সইফ খান ককীল্লা ১৬৬৬ খৃষ্টাব্দে 'রাগদর্পণ' রচনা করেন এবং সংগীত বিদ্যেী সম্রাটকেই গ্রন্থখানি উৎসর্গ করেন। ককীল্লাকে যখন কাশ্মীরের গভর্ণর ক'রে দেওয়া হয় সেই সময়েই এই গ্রন্থটি রচিত হয়। এই গ্রন্থ যদিও 'মান কুতুহল' গ্রন্থের পারসী অনুবাদ তথাপি এই গ্রন্থে সে যুগের সংগীত সম্বন্ধে বিস্তারিত বিবরণ আছে। তিনি ঋপদ, খেয়াল, এবং অন্যান্য যে সমস্ত গান তাঁর সময়ে প্রচলিত ছিল তার পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন যে, বারোয়া রাগের ঠুংরী পারস্যের মুজাদ্দাত এবং বাকরয়ার অরুপ।

ঔরঙ্গজেবের সময়ে লেখা আর একখানি সংগীত-গ্রন্থের নাম 'তুফাৎ-উল-হিন্দ'। এটি রাগদর্পণের নয় দশ বছর পরে লেখা হয়। এই গ্রন্থের রচয়িতা মীর্জা খাঁ বা ইবন ফকরুদ্দিন আহম্মদ রাজপরিবারের শিক্ষক ছিলেন। তিনি তাঁর গ্রন্থে রাগ রাগিণীর চিত্র সম্পর্কে বিস্তারিত বিবরণ দান করেন। এই গ্রন্থের দ্বিতীয় অধ্যায়ের প্রথম ভাগে গীতিকার ও নানারূপ গীতের উল্লেখ আছে। প্রবন্ধ সম্বন্ধে মীর্জা খাঁ বলেছেন, "এর কয়েকটি প্রকারভেদ বর্তমান। যারা প্রাচীন সংগীতে অভিজ্ঞ তাঁরা এটি গেয়ে থাকেন। এটি প্রাকৃত ভাষায় গাওয়া হয়। আজকালকার ভাষায় একে বলে পাতালবাণী। ব্রজভাষায় একে নাগবাণী বলা হয়। দ্বিতীয় পর্যায়ের প্রবন্ধ হচ্ছে—ঋপদ। এটি চারটি তুকে বিভক্ত। এই তুকগুলির নাম হচ্ছে—আহুল (স্থায়ী)। একে পিড়াবন্দাও বলা হয়। দ্বিতীয়টিকে অন্তরা বলে। পরের দুটি তুককে ভোগ বলা হয়; সাধারণ্যে এটি

আভোগ নামে পরিচিত এবং গোয়ালিয়রের রাজা মান এটি রচনা করেন। ঋপদ সম্বন্ধে অভিজ্ঞ ব্যক্তিগণ দুই তুকের ঋপদকে তিউট বলেন।”১

আগের যুগের গায়কদের মধ্যে বেশ কিছু সংখ্যক গায়ক ঔরঙ্গজেবের রাজত্ব-কালেও বেঁচে ছিলেন। এঁদের মধ্যে একজন হচ্ছেন মহম্মদ বাকী।—ইনি ঋপদ সংগীতে নিপুণ ছিলেন এবং ঔরঙ্গজেবের রাজত্বকালে বেঁচে ছিলেন। খুশাল খাঁ-ও ঔরঙ্গজেবের সময় বেঁচে ছিলেন।

জাহাঙ্গীরের রাজত্বকাল থেকে ঔরঙ্গজেবের রাজত্বকাল পর্যন্ত যে সমস্ত সংগীতজ্ঞের আবির্ভাব ঘটেছিল তাঁদের মধ্যে কয়েকজনের বিবরণ দেওয়া হ’ল।

(১) মিঞা ডালু ( দাঙ্গ ) ঢাটী—তিনি ছিলেন উচ্চাঙ্গের ঋপদ গায়ক। ফকীরুল্লা লিখেছেন যে, এঁর মত ঋপদ তিনি আর কারও কাছে শোনেননি। ইনি বাতায়নও পারদর্শী ছিলেন। আকবরবাদে এঁর মৃত্যু হয়।

(২) মিসির মনজুন ঢাটী—বিলাস খাঁ-র শিষ্যদের অন্যতম মিসির মনজুন ঢাটীর সমকক্ষ সংগীতজ্ঞ খুব কমই ছিলেন। ইনি সুন্দর গীত রচয়িতা ছিলেন।

(৩) সবাং ( সওয়াদ ) খাঁ ঢাটী—তিনি ফতেপুরের অন্তর্গত খুনখুনওয়ার বাসিন্দা ছিলেন। তিনি একাধারে উত্তম গায়ক ও গীত রচয়িতা ছিলেন।

(৪) ওয়ালী ঢাটী—তিনি উত্তম গায়ক ছিলেন। অকবরবাদে তাঁর মৃত্যু হয়।

(৫) রহীম দাস ঢাটী—গীত রচনায় তিনি সিদ্ধহস্ত ছিলেন। মার্গসংগীতে তাঁর জ্ঞান ছিল এবং তিনি মার্গসংগীতও গাইতেন। ফকীরুল্লা সময়ও তিনি জীবিত ছিলেন।

(৬) কবজুং ঢাটী—ফুলওয়ারের অধিবাসী ছিলেন। সংগীতজ্ঞ হিসাবে তিনি উচ্চসম্মানের অধিকারী হ’ন।

(৭) সালিহ্ রব্বানী ঢাটী—তিনি পার্বত্য অঞ্চলের অধিবাসী ছিলেন। বাতায়ন হিসাবে রাজধানীতে তাঁর যথেষ্ট পসার ছিল।

(৮) ইলাহুদাদ ঢাটী—তিনি ছিলেন জলন্ধরের অন্তর্গত একটা গ্রামের অধিবাসী। তিনি সারেকী বাজাতেন।

(৯) তাহীর ঢাটী—তিনি খজুরী বাদক ছিলেন। হোলিগানে এই বাতায়নের বিশেষভাবে ব্যবহার হয়। ফকীরুল্লা বলেছেন যে, তিনি এঁর মত আর কারও বাজনা শোনেননি।

১। রাজেশ্বর মিত্র—‘মুঘল যুগের সংগীত চিন্তা’, কলিকাতা ( ১৩৭১ ) পৃ: ২৫-২৬

(১০) ফিরোজ ঢাটী—তিনি লাহোরের অধিবাসী ছিলেন। তিনি পাথোয়াজ বাজাতেন। তাঁর নিখুঁত বাজনা শ্রোতাদের মোহিত করে রাখতো।

(১১) মিল্লী খাঁ ঢাটী—বিলাস খাঁ-র ছাত্র ছিলেন। তিনি ১৭শ শতাব্দীতে শাহ সুজার সঙ্গে বাংলাদেশে এসেছিলেন। তাঁর সঙ্গে এসেছিলেন গুণ খাঁ কলাবস্ত। তাঁরা দু'জনেই ঋপদ রচনা করতে ও গাইতে পারতেন। গুণ খাঁ সংস্কৃত প্রবন্ধ গানও গাইতেন। বাংলাদেশে এঁরা কাউকে সে যুগে গান শিখিয়েছিলেন কি না বলা যায় না। কিন্তু দেখা যাচ্ছে যে সেনী ঋপদ রীতি বিষ্ণুপুরে প্রচলিত হবার বহু পূর্বে বাংলাদেশে এসেছিল।

(১) গুণ সেন—তিনি নায়ক ভাষুর পৌত্র। ১৬শ শতকের শেষের দিকে তাঁর জন্ম হয়। গুণসেনের মুসলমানী নাম নায়ক আফজল। তিনি কাশ্মীরে বাস করতেন এবং সেখানেই মারা যান। গুণ সেন মার্গ সংগীতের তত্ত্বে খ্যাতি অর্জন করেন। তিনি ঋপদ গান গাইতে ও রচনা করতে পারতেন।

(২) সুখর (সুঘর) সেন—তিনি বায়োজিদের প্রিয় শিষ্য ছিলেন। তিনি সুন্দরভাবে রবাব বাজাতে পারতেন।

(৩) সুবল সেন ও তাঁর পুত্র হমীর সেন—উভয়েই উত্তম ঋপদ গায়ক ছিলেন। শাহজাহানের রাজত্বের শেষ দিকে এঁদের মৃত্যু হয়।

(৪) সুদেস সেন বা সুধীন সেন—সুবল সেনের আর এক পুত্রের নাম সুদেস সেন বা সুধীন সেন। সুধীন সেনও গায়ক হিসাবে প্রসিদ্ধি লাভ করেছিলেন। তিনি উচ্চস্তরের গান রচনা করতে পারতেন। তিনি ফকীরল্লার সঙ্গে ১৬৬৫ খৃষ্টাব্দে কাশ্মীরে চলে যান।

(৫) সুবল সেন—তানসেনের পৌত্র এবং সুরত সেনের পুত্র সুবল সেন ১৬শ শতকের শেষ দিকে জয়গ্রহণ করেন এবং ১৬৫৫ থেকে ১৬৬০ খৃষ্টাব্দের মধ্যে মারা যান। শাহজাহানের রাজত্বকালে তিনি গায়ক হিসাবে প্রসিদ্ধি লাভ করেন।

মীর খাঁ কাওয়াল—দিল্লী নিবাসী মীর খাঁ কাওয়াল উচ্চশ্রেণীর গায়ক ছিলেন। গায়ক হিসাবে তাঁর যথেষ্ট খ্যাতি ছিল।

হুস্ন খাঁ নওয়ার—ইনি পঞ্চাশ থেকে ষাট বছর জীবিত ছিলেন। ইনিও ছিলেন একজন অতুলনীয় গায়ক।

শেখ কামাল—ইনি মিঞা ডালু (দাহু) ঢাটী-র শিষ্য ছিলেন। সিপাহী-র কাজ করেন। গায়ক হিসাবে প্রসিদ্ধি অর্জন করেন। ১৬৭৭ খৃষ্টাব্দে ফকীরল্লার সঙ্গে কাশ্মীরে গিয়েছিলেন।

বখ্ৎ খাঁ—এই গুজরাটি কলাবস্ত বিলাস খাঁ-র শিষ্য ছিলেন। ইনি উচ্চ শ্রেণীর গায়ক ছিলেন। ঋপদ গান গেয়ে তিনি বিশেষ খ্যাতিলাভ করেন। প্রায় পঞ্চাশ থেকে ষাট বছর বেঁচে ছিলেন। ঔরঙ্গজেবের রাজত্ব কালের প্রথম দিকে তাঁর মৃত্যু হয়।

যুলাম্ মহৌদ্দীন—অভিজাত পরিবারে জন্মগ্রহণ করেন। তিনি উত্তম সংগীত রচনা করেন।

গুণ খাঁ কলাবস্ত—শাহজাহানের রাজত্বকালে এই সংগীত-শিল্পীর নাম পাওয়া যায়। সংগীতের বিভিন্ন শাখায় তাঁর দক্ষতা ছিল। মার্গসংগীতে তিনি পারদর্শী ছিলেন। বাংলা দেশে তাঁর মৃত্যু হয়।

সালিমচান্দ ডাগর—উচ্চদরের গাইয়ে ছিলেন। রচনাকার হিসাবেও তাঁর নাম পাওয়া যায়।

শেখ সাদুল্লা লাহোবী—এই মহম্মদিয়া, জ্ঞানী, স্বকণ্ঠ সংগীতজ্ঞ ফকীরুল্লাহ সঙ্গে থাকতেন। তিনি অতিরিক্ত আফিং সেবন করতেন। ফলে তাঁর বয়স ষাট বছর অতিক্রম করলে তাঁর গান শ্রোতার কাছে আবেদন হাবায়।

পূজা—পূজা ছিলেন শেখ শেব মহম্মদ-এর ভাই। তিনি উচ্চ শ্রেণীর গায়ক ছিলেন। রচনাকার হিসাবে তিনি শ্রেষ্ঠত্ব অর্জন করতে পারেননি। পঞ্চাশ থেকে ষাট বছর বয়সের মধ্যে রাজধানীতে তিনি শেষ নিঃশ্বাস ত্যাগ করেন। তিনি ফকীরুল্লাহ কর্মচারী ছিলেন।

বাজিদু খাঁ (নওচাওরী কলাবস্ত)—উচ্চদরের গায়ক ছিলেন। পঞ্চাশ থেকে ষাট বছরের মধ্যে মারা যান।

রাওরা কাওয়াল—গায়ক হিসাবে প্রসিদ্ধি অর্জন করেন। তিনি পঞ্চাশ, ষাট বছর বেঁচে ছিলেন।

কবীর কাওয়াল—স্বকণ্ঠ সংগীতজ্ঞ ছিলেন। ঔরঙ্গজেবের রাজত্বকালে তিনি জীবিত ছিলেন। তিনি ছিলেন শেখ শের মহম্মদের শিষ্য। খেয়াল গানে তিনি নবীন পদ্ধতি অবলম্বন করেন।

মালতীরাম কলাবস্ত—মালতীরাম কলাবস্ত ছিলেন বিধর্মী। তিনি পঞ্চাশ থেকে ষাট বছর বেঁচে ছিলেন।

ধরমদাস কলাবস্ত—বিধর্মী ধরমদাস কলাবস্ত উচ্চদরের গায়ক ছিলেন। তিনি কর্মজীবন ত্যাগ করেন। তিনি সাধুর মত জীবন যাপন করতে থাকেন। এই অবস্থায় পরিণত বয়সে তিনি ইহলোক ত্যাগ করেন।

ঈদল সিং—ঈদল সিং ছিলেন ঝঞ্জাপুর-এর (বহারের অন্তর্গত) শাসনকর্তা। ইনি ছিলেন রাজা রোজ আফ্‌জুন-এর পুত্র এবং রাজারাম সাহার পৌত্র। ঈদল সিং নিজেকে দৌলৎ আফ্‌জুন খেতাব অর্জন করেন। ফকীরল্লার সময়ে তিনি জীবিত ছিলেন। ফকীরল্লা তাঁর অতুলনীয় সংগীত শুনেছিলেন। আমীর খসরু অথবা হুলতান হুসেন শর্কার সমতুল্য জ্ঞানী ছিলেন ঈদল সিং। তিনি ঋতিমধুর খেয়াল ও তারাগা রচনা করেন।

মীর ইমাদ—ওরঙ্গজেবের রাজত্বকালে জীবিত ছিলেন। তিনি সংগীত রচনায় সিন্ধুহস্ত ছিলেন। তিনি হিরাতের সম্রাট বংশে জন্মগ্রহণ করেন।

রসীদ খাঁ নওহার—সুজান খাঁ-এর পৌত্র রসীদ খাঁ নওহার দীর্ঘদিন বেঁচে ছিলেন। ফকীরল্লা-র সময়েও তিনি জীবিত ছিলেন। ঋপদ গানে তিনি পারদর্শী ছিলেন। পণ্ডিত হিসাবে তাঁকে আমীর খসরুর সঙ্গে তুলনা করা যায়।

সৈয়দ তবীব্ (তাখাল্লুস বা ছদ্মনাম বুধ্)—ঝার্সা পরগণা নিবাসী সৈয়দ তবীব্-এর কণ্ঠস্বর খুব ভালো ছিল না। কিন্তু রাজধানীর গায়কদের মধ্যে তাঁর গানের উচ্চারণ অর্থাৎ ‘বাণী’ ভালো ছিল। জীবনের প্রায় পঞ্চাশ বছর বয়স পর্যন্ত সংগীত শিল্পী হিসাবে আকবরাবাদে তিনি বিশেষ প্রাধান্য পেয়েছিলেন।

হুন্দর ঘুন—বিধর্মী হুন্দর ঘুন ভালই গান করতেন। সংগীত রচয়িতা হিসাবে তাঁর নাম বিশেষ উল্লেখযোগ্য।

সরস নৈন—এঁর নাম ছিল “হুয়া-”। জাহাঙ্গীরের দরবারে অল্প বয়সেই তিনি বাদক রূপে স্বীকৃতি পান। ১৬৬৭ খৃষ্টাব্দে তিনি ফকীরল্লার সঙ্গে ছিলেন।

রসবীন খাঁ—শাহজাহানের দরবারে তাঁকে পাওয়া যায়। তিনি ছিলেন বীণকার। রসবীণ খাঁ-এর প্রকৃত নাম ছিল ‘মহম্মদ’।

বায়জিদ রব্বাণী—দক্ষ বাদক ছিলেন। তিনি অত্যধিক মত্ত পান করতেন। সেজন্য তিনি বেশী দিন বাঁচতে পারেননি।

মুদজ্জ রায়—বিধর্মী কুপায়ী-র খেতাব হল মুদজ্জ রায়। তিনি মার্গসংগীতে পণ্ডিত ছিলেন। সম্রাট তাঁকে পছন্দ করতেন। তৎকালীন বাদকদের মধ্যে তিনি বেশ প্রতিষ্ঠিত ছিলেন। ফকীরল্লার সময়ে তিনি জীবিত ছিলেন।

শিউকী—তিনি তম্বুর (তানপুরা নয়, পারসিক বাত ‘দুয়া-বরাহ’) বাদক ছিলেন। এই বাত্রে কেউ তাঁর সমান দক্ষতা অর্জন করতে পারেননি। হিন্দী এবং কাশ্মী দুই ঢঙেই তিনি এই বাজনা বাজাতে পারতেন। কাশ্মীরে তাঁর মৃত্যু হয়।

## ষষ্ঠ অধ্যায়

### খেয়াল গানের উদ্ভব ও বিকাশ

বাংলায় যাকে ‘খেয়াল’ ( হিন্দী এবং উর্দুতে ‘খ্যাল’ ) বলা হয় সেই শব্দটি মূলত আরবী শব্দ। আরবী ভাষায় এর উচ্চারণটা অনেকটা এইরূপ—‘খ’য়াল’। কথটির অর্থ চিন্তা, কল্পনা, উদ্ভাস ভাবনা, মতলব, ঝোঁক প্রভৃতি। খেয়াল গান বলতে সাধারণভাবে আমাদের মনে এমন ধরনের গানের কথা জাগে যা কল্পনাস্রব এবং যা গায়কের যেন মজির ওপরে নির্ভর কবে। একটা বিশেষ রীতির গানের নাম ‘খেয়াল’ হওয়ার কাবণ বিষয়বস্তু এবং প্রয়োগের দিক থেকে এটা কল্পনাস্রব। রাগের কাঠামো ছাড়া রূপদের মত এর দৃঢ় বন্ধন নেই। গানের কাঠামোতে স্বতন্ত্র সম্ভব স্বরবিস্তার এতে চলে। প্রথমে থাকে কিছু ঝালাপ ; এতে ঝলংকরণ, কম্পন, গিট্‌কিরি প্রভৃতি চলে—সর্বোপরি চলে তান প্রয়োগ। এতে শিল্পীর স্বাধীনতা বেশী।

সব রকমের বিষয়বস্তুই খেয়ালে গ্রাহ্য : ভক্তিমূলক, বীররসাস্রব, এবং রামায়ণিক। তবে রূপদে যেমন যুদ্ধ সম্পর্কিত বা বীরত্বব্যঞ্জক বিষয় স্থান পেতে পারে, খেয়ালে ততটা সম্ভব নয়। খেয়ালে গাঢ়বন্ধ কাঠিন্য না থাকার জন্যই তারল্য তার চরিত্র লক্ষণ। খেয়ালের ধর্ম হ’ল তাল বন্ধন থেকে মুক্তি ; সুরের রেখায়িত গতি, বিচিত্র সাবলীল প্রবাহ ( যাকে বলা হয় তান কর্তব্য )। রূপদের সঙ্গে খেয়ালের প্রধান পার্থক্য হচ্ছে এই যে, রাগবিস্তারের ক্ষেত্রে এবং অলংকরণের ক্ষেত্রে খেয়াল গানে স্বাধীনতা অনেক বেশী। দিলীপকুমার রায়ের ভাষায় বলতে গেলে, খেয়ালে রয়েছে “রূপদী স্থাপত্যের শাসন অগ্রাহ্য করে সুরের ফুলনিকুঞ্জ, লতাবিতান রচনা করার প্রয়াস ; লতাফুল কখনো হয় প্রগল্ভ কখনো বা স্বল্পবাক। তাই কোনো খেয়ালে তান বেশী, কোনো খেয়ালে কম। ওষে খাম্‌খেয়ালী এটা ভুললে তো চলবে না।” এই কারণেই খেয়ালের নামকরণ প্রসঙ্গে বলতে গিয়ে দিলীপকুমার রায় বলেছেন, “রূপদে রাগবিস্তারের পদ্ধতি ছিল ধরাবাঁধা। তাল ছন্দও ছিল প্রধানত গান্ধার্যমুখী। খেয়ালের ঔদার্যভ্রমে তালের এই বজ্র আঁটনি থেকে রাগ পেল অব্যাহতি। তাই বোধ হয় ক্রোধন রূপদী পিতা কুলঙ্গার সন্তানের এহেন নামকরণ করেন।”<sup>১</sup>

১. দিলীপকুমার রায়, ‘সঙ্গীতিকা’, কলিকাতা ( ১৯৩৮ ) পৃঃ ৪৯

## খেয়ালের উৎপত্তি সম্পর্কে বিভিন্ন মতবাদ

খেয়ালের উৎপত্তি সম্পর্কে নানা মতবাদ প্রচলিত। খেয়াল গান বলতে অনেকে সম্পূর্ণ নতুন এক প্রকার গায়ন-রীতি মনে করেন এবং মনে করেন যে এটা বাইবে থেকে আমদানি করা হয়েছে। দ্বিতীয়ত, অনেকে সোজাসুজি কোনো এক ব্যক্তিকে খেয়াল গানের উদ্ভাবক বলে ঘোষণা করে দেন। এইভাবে আমার খসরু, হুসেন শাহ শর্কী এবং সদারঙ্গ প্রত্যেকেই খেয়াল গানের উদ্ভাবক বলে প্রচারিত হয়েছেন। এই ধরনের মতবাদ যারা প্রচার করেছেন তাঁরা ভুলে গেছেন যে কোনো বিশেষ গায়ন-রীতি হঠাৎ একদিন কোনো ব্যক্তি উদ্ভব ঘটাবে পারেন না। তাছাড়া খেয়াল ভারতীয় সংগীতের অগ্রতম এনটি রীতি হিসাবে ভাবতের বিরাট সংগীত ঐতিহ্যের ভূমিকাকে অস্বীকার করেও দাঁড়াতে পাবে না।

এই কথা মনে রেখে খেয়ালের উৎপত্তি সম্পর্কে বিভিন্ন মতবাদ আলোচন করা যাচ্ছে :

( ১ ) খেয়ালের উৎপত্তি সম্পর্কে একটা মতবাদ হল এই যে, আলিজাতীয় প্রবন্ধের অন্তর্গত ‘কৈবাস’ নামক প্রবন্ধ থেকে খেয়াল উদ্ভূত হয়েছে।

( ২ ) খেয়ালের উদ্ভব সম্পর্কে দ্বিতীয় অতিমত এই যে, খেয়ালের উৎসমুখে রয়েছে ‘একতালী’ এবং ‘বাসক’ প্রবন্ধ।

( ৩ ) কেউ কেউ বলেন শাহজাদেব তাঁর সংগীতরত্নাকরে যে শাস্ত্রীয় আঙ্গি-পুকার বর্ণনা দিয়েছেন (এই আঙ্গি-পুকা দক্ষিণ ভারতের ‘পল্লবী’র অনুরূপ) তা থেকেই খেয়ালের উদ্ভব ঘটেছে।

( ৪ ) কেউ কেউ বলেন যে সুরেলা শব্দ-গঠন এবং অলংকরণ প্রবণতায় মিশ্রণের মধ্য দিয়ে খেয়াল এসেছে।

( ৫ ) খেয়ালের উৎপত্তি সম্পর্কে যে মতটা সব চেয়ে প্রাধান্য বিস্তার করেছে তা হচ্ছে এই যে, কাওয়ালী বা কাবালি গানের ক্রমবিকাশের মধ্য দিয়ে খেয়াল এসেছে। এই মত যারা পোষণ করেন তাঁরা বলেন যে, সুলতান আলাউদ্দিন এবং আমীর খসরু-র পূর্বে উদ্ভব ভারতে কাওয়ালী বা কাবাল নামক একদল ঘাঘাবর গায়ক সম্প্রদায় ছিল। এরা ‘কাওয়ালী’ নামক প্রেম-ভক্তি মূলক আঞ্চলিক গীতি গাইতো। এই কাওয়ালী থেকেই ‘খেয়াল’ বা ‘খ্যাল’ সৃষ্টি হয়।

১। “দিল্লীর ৭ দিকটার ‘কাওয়াল’ (কাওয়াল) নামক সংগীত ব্যবসায়ী এক জাতি ছিল খেয়াল তাদের জাতীয় গান। এরা সর্বদা সে ভাল গান গায় তার নাম কাওয়ালী রাখা হয়েছে।” — কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়, ‘গীতসুত্রসার’, কলিকাতা ( ১৮৮৫ )।



এবার একে একে খেয়ালের উৎপত্তি সম্পর্কে বিভিন্ন মতগুলি পর্যালোচনা করা যাক :

খেয়ালের উৎপত্তি সম্পর্কে একটি মতবাদ হ'ল এই যে আলিজাতীয় প্রবন্ধের অন্তর্গত 'কৈবাড়' নামক প্রবন্ধ থেকে 'খেয়াল' উদ্ভূত হয়েছে। এতে ছিল তিনটি সংগীতাংশ (ধাতু) এবং এটি তিন 'অঙ্গ' বিশিষ্ট ভাবনী জাতীয়। 'সংগীত রত্নাকর' থেকে জানা যায় যে, এই প্রবন্ধে পাটাক্ষর দ্বারা উদ্গ্রাহ এবং ঞ্জবের অনুষ্ঠান হয়। 'কৈবাড়' শব্দটি সম্বন্ধে কল্লিনাথ টীকার বলেছেন—“কৈবাড় ইতি করপাট প্রধানত্বান্তত্বংবাহপত্রংশপদেনৈয়ং সংজ্ঞাঃ।” এ থেকে মনে কবা যেতে পারে যে, মূলত শব্দটি ছিল 'করপাট'। এই সংস্কৃত শব্দ প্রাকৃততে কৈবাট > কৈবাড় হয়েছে। মতঙ্গ তাঁর 'ব্রহ্মদেশী' গ্রন্থে এই গীতের বর্ণনা দিয়েছেন এই ভাবে :

অক্ষরৈর্গায়তে সম্যক পাটৈরেব হি কেবলৈঃ।

কৈবাট ইতি স জ্ঞেয়ো গন্ধর্বৈস্তাল সংযুতঃ ॥

—অর্থাৎ পাটাক্ষর সহযোগে গান্ধর্বতালে যে গীতি অনুষ্ঠিত হয় তাকে 'কৈবাট' বলে।

অষ্টাদশ-উনবিংশ শতাব্দীতে ঘনশ্যাম দাস (নরহরি চক্রবর্তী) কর্তৃক সংকলিত 'সংগীতসার সংগ্রহ' গ্রন্থে 'কায়বলি' নামীয় গীতের যে লক্ষণ দেওয়া হয়েছে তা এই :

এভ্যোহিত্রো কায়বাল্যঃ স এবাদৌ নিকচ্যাতে।

যতস্তালাঃ প্রকাশন্তে পাটনাত্রেণ কেবলম্ ॥

পদানাং কল্পনাভোগে কায়বাল স ইখ্যাতে।

উদাহরণস্ত গীত প্রকাশে মুগ্যম্ ॥

এ থেকে বোঝা যাচ্ছে যে, কায়বাল নামীয় গীতে পাট বা বাতাক্ষর দ্বারা তাল প্রকাশ করা হতো এবং আভোগ অংশে পদাদির কল্পনা করা হতো। কৈবাড় প্রবন্ধের লক্ষণের সঙ্গে এই লক্ষণের মিল রয়েছে।

দক্ষিণ ভারতের বিখ্যাত সংগীতজ্ঞ বেক্টমথি তাঁর 'চতুর্দণ্ডী প্রকাশিকা' (১৬২০) গ্রন্থের প্রবন্ধ প্রকরণে বলেছেন যে, তাঁর সময়ে এক গায়ক সম্প্রদায়ের আবির্ভাব ঘটেছিল; এঁরা আভোগটিকে পৃথকভাবে যোজনা করে এক ধরনের প্রবন্ধ গাইতেন। আভোগটিকে দু'টি ভাগ করে তার প্রথম অর্ধটি তালবর্জিত আলাপের মত গাওয়া হ'ত, দ্বিতীয় অর্ধটি তালযুক্ত করে গাওয়া হ'ত। 'কৈবাড়' জাতীয় প্রবন্ধে এই প্রচেষ্টা পরিলক্ষিত হ'ত। এই সমস্ত আলোচনার

ওপরে ভিত্তি করে মস্তব্য করা হয়েছে—“এই সমস্ত বর্ণনা থেকে এইটা মনে হয় যে, এই কৈবাড়ই খেয়ালের আদিরূপ এবং পরিবর্তনটা এইভাবে হয়েছে—  
করপাট>কৈবাট>কৈবাড়>কায়াবাল>খেয়াল বা খেয়াল।”<sup>১</sup>

সিংহভূপালও বলেছেন যে, যে প্রবন্ধে পাট, অক্ষর, এবং ঋবা ও উদ্গ্রাহ এই দুই ধাতু থাকে, এবং গ্রহ যেখানে উদ্গ্রাহ-তে শেষ হয় তাকেই কৈবাড় বলে :

পাটাক্ষরৈর-ঋবোদগ্রাহৌ কর্তব্যৌ ।

গ্রহ উদ্গ্রাহে সমাপ্তিরাস্তু সা কৈবাড়ঃ ॥

কৈবাড় দু’শ্রেণীর—সার্থক এবং অনর্থক। কল্লিনাথ কৈবাড় প্রবন্ধকে চার ভাগে ভাগ করেছেন—সার্থকশুদ্ধকৈবাড়, অর্থহীনশুদ্ধকৈবাড়, সার্থকমিশ্রকৈবাড় এবং অর্থহীনমিশ্রকৈবাড়। শেষোক্ত একটি কি দুটি শ্রেণীর প্রবন্ধে তিনটি ক’রে সংগীতাংশ (ধাতু) এবং তিনটি অঙ্গ (পাট, পদ, তাল) এবং এগুলি ভাবনী জাতীয় : “পাটপদতালবদ্ধস্বাত্ত্বো ভাবনীজাতিমান”। ভাবনী জাতি সম্পর্কে সিংহভূপাল বলেছেন, “ত্রিভিরঙ্গে-রূপনিবদ্ধ ভাবনী”—অর্থাৎ ভাবনী তিনটি-অঙ্গে রূপ-নিবদ্ধ।

আমরা সংগীতরত্নাকরে কিছু দেখতে পাই যে সাধারণ কৈবাড় প্রবন্ধের দুটি অঙ্গ ; কিছু মিশ্র জাতীয় কৈবাড় তা নয়। সুতরাং বলা যায় যে কৈবাড় প্রবন্ধ খেয়ালের উৎস নয়।

‘খেয়াল’-এর উদ্ভব সম্পর্কে দ্বিতীয় ‘অভিमत হৈএষ, খেয়াল-এর উৎস য্খে রয়েছে ‘একতালী’ এবং ‘রাসক’ প্রবন্ধ। এই প্রবন্ধ দুটি শুদ্ধসুড়-এব অন্তর্গত। ‘রাসক’ প্রবন্ধ ‘বোমরা’র মত অর্থাৎ উদ্গ্রাহের প্রথমার্ধটি দু’বার এবং পরের অর্ধটি একবার গাওয়া হয়—তবে এটা গমকস্থান বর্জিত অর্থাৎ সম্ভবত মেলাপক বর্জিত। এটা রাস তালে গাইবার রীতি। ‘রাসক’ সম্বন্ধে শার্ঙ্গদেবের বর্ণনা এটরূপ :

ভজতে রাসকঃ সোহয়ং রাসতালেন গীয়তে ।

গণৈর্বৈশ্চ মাত্রাভিঃ কোচিদ্দেনং ত্রিধা জগুঃ ॥

ত্ৰাত্ৰাসবলয়ো হংসতিলকো রতিরঙ্গকঃ ।

চতুর্থস্তত্র মদনাবতারশ্ছগণাদিজঃ ॥

এই রাসক প্রবন্ধ ছি অঙ্গ বিশিষ্ট তারাবলী জাতীয় প্রবন্ধ। ‘একতালী’

প্রবন্ধের উদ্গাহ এবং ধ্রুব অংশটি পুনরায় গাইবার পর গীত শেষ হয়। এটিও মেলাপক বর্জিত দ্বি-অঙ্গ বিশিষ্ট ‘ভারাবলী’ জাতীয় প্রবন্ধ। কিন্তু আমাদের মনে রাখতে হবে যে শুধুমাত্র দুটি ধাতু থাকলেই তা খেয়াল গান হয় না।

খেয়ালের উৎস সম্পর্কে তৃতীয় মত হচ্ছে যে, আক্ষিপ্তিকা খেয়ালের উৎস। নিবন্ধ শ্রেণীর আক্ষিপ্তিকা স্বর এবং পদ সমন্বিত।

খেয়াল গানের বৈশিষ্ট্য হ’ল পদের সঙ্গে এবং তালের সঙ্গে বিস্তার থাকে। আক্ষিপ্তিকায় গায়ন পদ্ধতিও এইরূপ :

চক্ৰংপুটাদি তালেন মার্গত্রয় বিভূষিতা !

আক্ষিপ্তিকা স্বরপদ গ্রথিতা কথিতা বধৈঃ ॥

নোক্তে করণ বর্তি তৌ প্রবন্ধান্তর গতেরিত ?

মতঙ্গাদি মতাদ্ভ্রমৌ ভাষাদিষেব রূপকম ॥

( সংগীতবত্সাকর — রাগবিবেকাদ্যায় ২৬, ২৭ )

এই আক্ষিপ্তিকার সঙ্গে দক্ষিণ ভাবতের পল্লবী-র সাদৃশ্য রয়েছে। এ সম্পর্কে মাদ্রাজ বিশ্ববিদ্যালয়ের N. S. Ramchandran তাঁর ‘Ragas of Carnatic Music’ গ্রন্থে লিখেছেন, “Sarangadeva defines ‘Aksiptika’ as made up of swaras and padas, sung according to Chanchatputa and other talas and adorned by the Mārgas. The ‘Pallavi’ receives similar treatment at the present day. Kallinatha states that it is a variety of nibaddhagita. In it any one of the Mārga talas is applied. In this is used one of the three Mārgas viz, chitra etc. and this is sung according to the rules applicable to Jatis. The swaras sa, ri etc. and words are arranged in it. Because the padas and talas are thrown up as it were, it is named Aksintika. This is so considered by Matanga and others.

দেখা যাচ্ছে পদ ও তালের ক্ষেপণ অর্থে আক্ষিপ্তিকার মত খেয়ালও তাল ও মাত্রায় নিবন্ধ, মার্গশ্রেণীর তাল আক্ষিপ্তিকায় ব্যবহৃত হয়। এই আক্ষিপ্তিকার সঙ্গে কিন্তু আলাপ এবং ‘রূপক’-এর পার্থক্য আছে—একথা টীকাকার কল্লিনাথ বলেছেন। এই রূপকেই খেয়ালের অগ্রদূত বলা যায়। আক্ষিপ্তিকা থেকে খেয়াল গানের উদ্ভব হয়েছে—একথা বলা ঠিক নয়।

সংগীত রত্নাকর-এ রূপক প্রবন্ধের পরিচয় এইভাবে দেওয়া আছে—

গুণাধিতং দোষহীনং নবং রূপকমুত্তমম্ ।  
 রাগেন ধাতুমাভূত্যাং তথা তাললয়ৌড়ুবৈঃ ॥  
 নৃত্তেন রূপকং নৃত্তনং রাগঃ স্থায়ান্তরৈর্গবঃ ।  
 ধাতুরাগাংশভেদেন মাতোস্ত নবতা ভবেৎ ॥  
 প্রতিপাত্ত বিশেষণ রসালঙ্কার ভেদতঃ ।  
 লয়গ্রহবিশেষণ তালানাং নবতা মতা ॥  
 তালবিশ্রামতোহন্তেন বিশ্রামেণ লয়ো নবঃ ।  
 ছন্দগণগ্রহত্বাস প্রবন্ধাবয়বৈর্নবৈঃ ॥

রূপক প্রবন্ধের প্রধান বৈশিষ্ট্য হ'ল এর নূতনত্ব । শাস্ত্রদেব মোটামুটিভাবে যা বলতে চেয়েছেন তা হচ্ছে এই যে, এই নূতন 'ধরণের রূপক একটি দোষহীন ও গুণাধিত গীতি, নূতন নূতন রাগের প্রয়োগে, কলির বিভিন্ন সংস্থানে পদঠৈচিত্র্যে এবং তাল ও লয়ের বিচিত্র সমাবেশে এই গীত নূতনরূপে প্রতিভাত হয় । কেবল-মাত্র নূতনরাগের প্রয়োগেই নয়, রাগের অবয়বের বৈচিত্র্য ঘটিয়ে রূপক-কে প্রতিবার নবভাবে রূপাধিত করা হয় । রাগাংশভেদেও নূতনত্ব সম্পাদন করা হয় । এই গীতের প্রতিপাত্ত বিষয়বস্তু এবং রসালঙ্কার ভেদে বাক্যাংশেরও নূতনত্ব পরিলক্ষিত হয় । তাল বৈচিত্র্য এর জগ্নতম বৈশিষ্ট্য । এতে দ্রুত, মধ্য বিলম্বিত—এই তিন-প্রকার লয়ের পরিবর্তন ঘটানো হয়, সম, অতীত, অনাগত এই তিন গ্রহের বৈষম্য প্রদর্শিত হয় । তাল বর্জনাতির দ্বারা অপরাপর অবয়বের বিশ্রাম ঘটিয়ে লয়ের নূতনত্ব সৃষ্টি হয় । ছন্দ, গণ-নিয়ম, গ্রহ, ত্বাস প্রভৃতি বিভিন্ন বিষয়ের বৈচিত্র্য প্রদর্শন করার সুযোগ এই গানে আছে ।

খেয়াল এবং রূপক প্রবন্ধের তুলনামূলক আলোচনা ক'রতে গিয়ে পণ্ডিত শ্রীকৃষ্ণ নারায়ণ রতনজংকার বলেছেন, “খেয়াল একটা পার্সী শব্দ এবং আমাদের আলোচনার পরিপ্রেক্ষিতে এও অর্থ দাঁড়ায় কল্পনা, স্বতস্কৃত চিন্তা এবং আমাদের ক্রীতিহ থেকে সম্পূর্ণ মুক্ত । সংস্কৃত গ্রন্থে যে রূপকম্ জাতীয় গীতের কথা পাওয়া যায় তারই মধ্যে এর বীজ নিহিত ।” তাঁর ভাষায় বলতে গেলে, “Roopakam is a musical composition in which there is scope for creating novelty, something original out of the trodden path in the Rāga as well in the wordings of the composition, by emphasising passages which, though ordinarily occurring in the Rāga

being sung, are prominent in some other sympathetic Rāga, by using fresh words expressing some emotion, by making changes in the Tāla and Laya. It may not therefore be too fantastic perhaps to consider the kheyāl as an off-shoot of the Roopakam type of musical compositions. Within a short time after Sarangdeva the old system of music was fast receding in the background and a new one in which influence of foreign music was beginning to rush in was coming into vogue”.

এ বিষয়ে ঠাকুর জয়দেব সিং নূতন আলোকপাত করেছেন। গওয়ালের উৎস সন্ধান করতে গিয়ে তিনি বলেছেন, “এরূপ মনে করা হয়ে থাকে যে আমীর খসরু এই রীতির উদ্ভাবক এবং এটি ভারতীয় সংগীতে পূর্বে ছিল না। আমীর খসরু খ্যাতি লাভ করেন ত্রয়োদশ শতাব্দীতে। ত্রয়োদশ শতাব্দীতে ভারতবর্ষে এমন কোন নিজস্ব গায়নরীতি কি ছিল না যা সব দিক থেকে মাধুর্যময়? শাঙ্গদেবের ‘সংগীতরত্নাকর’ এই ত্রয়োদশ শতাব্দীতেই লেখা হয়। আমরা এহঁ প্রশ্নের উত্তরের জন্য তাঁর দিকেই দৃষ্টিপাত করবো। শাঙ্গদেব পাঁচ রকমের সংগীত রীতির উল্লেখ করেছেন : শুদ্ধা, ভিন্না, গোড়ী, বেসরা এবং সাধারণী। তিনি বলেছেন—

“শুদ্ধা শ্রাদ্ধবৈজের-ললিতৈঃ স্বরৈঃ।

ভিন্না বরৈঃ স্বরৈঃ সৃষ্টৈর্মধুরৈর্গমকৈযুক্তৈঃ॥”

ঠাকুর সাহেব বলতে চান যে খেয়াল নূতন রীতির গান নয়। প্রাচীন শাস্ত্রীয় সাধারণী গীতি থেকে এটা নূতন র’রে সৃষ্টি হয়েছিল এবং এব মনোমুগ্ধকর রীতিটি দ্বাদশ-ত্রয়োদশ শতাব্দীতে প্রচলিত রূপকালপ্তি থেকে উদ্ভূত হয়েছে। ঠাকুর সাহেবের নিজের ভাষায় বলতে গেলে, “I maintain that the so called khyāl style of musical composition is nothing but only a natural development of the Sādhārani-giti, which used the exquisite features of all the styles. It is this Sādhārani-giti with the predominant use of bhinnā in it that became the khyāl.”<sup>১</sup>

ঠাকুর সাহেব কর্তৃক উল্লিখিত ‘সাধারণী গীতি’র বখা আমরা পাই মতঙ্গের

১। ‘A Historical Study of Indian Music’ গ্রন্থে স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ ঠাকুর সাহেবে উক্তিগুলি উদ্ধৃত করেছেন। উক্ত গ্রন্থের ২৭৮ পৃঃ উল্লেখ্য।

বৃহদেন্দ্রী গ্রন্থে। গীতির পরিচয় দিতে গিয়ে মতঙ্গ শুদ্ধা, ভিন্নকা, গোড়িকা, রাগ, সাধারণী, ভাষা ও বিভাষা এই সাতটি গীতির উল্লেখ করেছেন। এই গীতিগুলির গুণ এবং প্রয়োগবিধি পৃথক পৃথক। শার্ঙ্গদেব তাঁর সংগীতরত্নাকরে এই রাগগীতি-গুলির কথা বলেছেন। শার্ঙ্গদেবের উক্তি থেকেই আমরা জানতে পারি যে খৃষ্টীয় দ্বিতীয় শতাব্দীতে, ভারতের সময়ও পাঁচটি গীতি বা রাগগীতি সহ গ্রামরাগ প্রচলিত ছিল।

সিংহভূপাল বলেছেন, “গ্রামরাগ: পঞ্চপ্রকার ভবন্তি

কেন বিশেষণে তেষাম্ পঞ্চ-প্রকারত্বম্ ?

অত আহ পঞ্চগীতি সমাশ্রয়াদিতি।”

ভরত চারটি গ্রামরাগের উল্লেখ করেছেন। এগুলি মাগধী, অর্ধ-মাগধী, সম্ভারিতা এবং পৃথুলা—এই চারটি গীতি সহযোগে প্রয়োগ করা হ’ত।

শার্ঙ্গদেব ‘সংগীতরত্নাকর’-এর তৃতীয় অধ্যায়ে পাঁচটি গীতির পরিচয় দিয়েছেন। তিনি পাঁচটি গীতির নাম বলেছেন শুদ্ধা, ভিন্না, গোড়ী, বেসরা, এবং সাধারণী। তাঁর বর্ণনা অল্পসারে—

( ১ ) অবক্র এবং ললিতস্বর যুক্ত গীতির নাম শুদ্ধা।

( ২ ) মদ্র, মধ্য, তার এই তিন স্থানে পবিব্যাপ্ত, দ্রুত কম্পনযুক্ত, গমক সম্বিত, অখণ্ডিত স্থিতি, গাঢ়স্বর সম্পন্ন গীতি হ’ল গোড়ী।

( ৩ ) বেসরা ( অথবা বেগম্বর ) স্থায়ী, আরোহী, অবরোহী, সঞ্চারী—এই চার বর্ণ সমৃদ্ধ এবং আবেগোচ্ছল।

( ৪ ) বক্র, সূক্ষ্ম এবং মধুর স্বরসম্পন্ন গমকযুক্ত গীতি-র নাম ভিন্না।

( ৫ ) উপরোক্ত চার প্রকার গীতির ( অর্থাৎ শুদ্ধা, গোড়ী, বেসরা, ভিন্না ) মিশ্রণে যে গীতিব সৃষ্টি হয় তার নাম সাধারণী। <sup>১</sup>[ সংগীতরত্নাকর, ২য় অধ্যায় ]

সাধারণী গীতি ছিল সবচেয়ে মনোমুগ্ধকর। কারণ অপর চারটি গীতির শ্রেষ্ঠ অংশ নিয়ে এই গীতি রচিত। এই গীতি গমক পরিপূর্ণ, ঋতি মধুর এবং এর মধ্যে অতি সূক্ষ্ম ভাবাবেগ থাকে। খেয়াল শানে এই সবগুলি গীতির সূন্দর অংশগুলি গ্রহণ করা হয়েছে। এতে সব রকম গমক<sup>২</sup> গ্রহণ করা হয়েছে; খট্কা, মুড়কী, মীড়, কম্প, আন্দোলন—এ সবই সূন্দরভাবে খেয়ালের কাঠামোতে সন্নিবেশিত।

১। সংগীতরত্নাকরে পনের প্রকার গমকের নাম পাওয়া যায়; ‘সংগীত পারিজাত’ে কুড়িটি গমকের নাম আছে। এবং সেনী ঘরোয়ানার প্রচলিত গমকের সংখ্যা বাইশ।

এ প্রসঙ্গে আর একটা কথা উল্লেখযোগ্য এবং তা হ'ল এই যে খেয়ালের অলংকরণের সঙ্গে শাস্ত্রীয় রূপকালপ্তির সাদৃশ্য আছে। শাস্ত্রদেব তাঁর সংগীত-রসায়কের তৃতীয় অধ্যায়ে এই রূপকালপ্তির এইভাবে ব্যাখ্যা করেছেন :

রূপকস্মেন রাগেণ তালেন চ বিধিয়তে ।

যা প্রোক্তা রূপকালপ্তিঃ সা পুনর্দ্বিবিধা ভবেৎ ॥

সিংহভূপাল বলেছেন, “প্রবন্ধস্মেন রাগেন তালেনচোপলক্ষিত যা আলপ্তি ক্রিয়তে সা রূপকালপ্তি”। অর্থাৎ প্রবন্ধস্থিত আলপ্তি অথবা আলাপ যখন বাগ এবং তালে আচরিত হয় তাকে রূপকালপ্তি বলে।

রাগের আলাপনের নামই আলপ্তি। শাস্ত্রদেব বলেছেন—“রাগালপনমালপ্তিঃ প্রকটীকরণং মতম্”। সিংহভূপাল টীকায বলেছেন, “যেন স্বরসন্দর্ভেণ রাগঃ প্রকটীক্রিয়তে সা আলপ্তি। সা দ্বিবিধ, বাগালপ্তিঃ রূপকালপ্তিষ্চ। অর্থাৎ যে স্বর সন্দর্ভ দ্বারা রাগ প্রকটীত হয় তার নাম আলপ্তি। আলপ্তি দু'প্রকার—রাগালপ্তি এবং রূপকালপ্তি।

রাগালপ্তির শুধুমাত্র রাগকে কেন্দ্র করেই বিস্তার লাভ ঘটে। এটা রূপকের বা গানের মত অংগ যুক্ত নয়। রাগালপ্তির ব্যাপ্তিকে চাব ভাগে ভাগ করা যায়। এর এক একটা ভাগকে বলা হয় স্বস্থান। বিবিধ বৈশিষ্ট্যকে পশ্চিষ্ট করে যাতে রাগ প্রতীয়মান হয় তার জগ্ন স্থায় প্রয়োগেব ব্যবস্থা।

রূপকালপ্তি স্বজনশীল এবং কল্পনাত্মক গীতি (মনোধর্মী সংগীত)। অতীতকালে রাগালপ্তি প্রযুক্তিগত ব্যাপার। দৃষ্টক্যাবোর ক্ষেত্রে ‘রূপক’-এর ব্যাখ্যা করতে গিয়ে আলংকারিকরা বলেছেন ‘রূপরোপাৎ তু রূপকম্’ অর্থাৎ রূপের আরোপই হচ্ছে রূপক। উদাহরণ স্বরূপ বলা যায় যে মহাভারতের কৃষ্ণ, অর্জুন, কর্ণ প্রভৃতি হ'ল এক একটি রূপ। ‘কর্ণার্জুন’ নাটকে এক একজন নট এব এক একটি রূপ রূপায়িত করে। অর্থাৎ মহাভারতের কৃষ্ণ ‘রূপ’ আর নাটকের কৃষ্ণ ‘রূপক’। রূপকালপ্তির ব্যাপারটিও এইরূপ। নিবন্ধ সংগীতের যে বিশিষ্ট রূপ রয়েছে সেই রূপটিকে এক্ষেত্রে স্বরলাপে ফুটিয়ে তোলা হয়। সোজাহুজি বলতে গেলে প্রবন্ধ সংগীতের অনুকরণে ঐ রূপায়নকেই বলা হয় রূপকালপ্তি। এতে তালও সন্নিবেশিত থাকে।

রূপকালপ্তি দু'রকম—প্রতীগ্রহণিকা এবং ভজ্ঞনী। রাগালপ্তি উপলক্ষে বিবিধ স্থায় প্রদর্শন ক'রে যদি প্রবন্ধ সংগীতের অবয়ব গ্রহণ করা হয় তাহলে তাকে প্রতীগ্রহণিকা রূপকালপ্তি বলে। এক্ষেত্রে আলপ্তি রূপকে গ্রহণ করছে।

ভজনী রূপকালিঙ্গ দু'রকম—স্বায় ভজনী এবং রূপক ভজনী। প্রবন্ধের অনুরূপ রূপকে সংস্থিত স্বায়-এর বিচিত্র রীতি যখন প্রদর্শিত হয় তখন তাকে বলা হয় স্বায় ভজনী ; এটা যদি আরও বিভিন্ন ভঙ্গীতে বৈচিত্র্য সহকারে অলুপ্তিত হয় তখন তাকে বলে রূপকভজনী। সিংহভূপাল দু'প্রকার ভজনীর এইভাবে সংজ্ঞা নির্দেশ করেছেন : “যা শ্রী মালপ্তৌ রূপকঃ সংস্থিতঃ প্রবন্ধাজীয়ো ষাঃ স্বায়-বর্ণব্যবস্থ্য প্রবন্ধস্ত পদমানেক নানাপ্রকারোনেকা ভঙ্গিক্রিয়তে সা স্বায় ভজনী। রূপক ভজনী লক্ষ্যতঃ তৈঃ পটৈরীতি। তৈঃ প্রবন্ধস্থৈ পটৈঃ ; তেন প্রবন্ধস্থেন মানেন সমগ্রমেব রূপক-মত্থাখ্য ভঙ্গী-বিশেষণ যশ্রামালপ্তৌ-গমক গায়ৈৎ সা রূপক ভজনী।” রাগের অবয়ব প্রতিষ্ঠা অথবা সংগঠনের রূপবন্ধকে স্বায় বলে। গায়ন পদ্ধতির বিভিন্ন কলাকৌশলও স্বায়ের অন্তর্ভুক্ত। স্বায় ভজনীর ক্ষেত্রে স্বায় শব্দের অর্থ অবশ্য সাংগীতিক রচনারই অংশ।

সিংহভূপাল-এর মন্তব্য থেকে বোঝা যায় যে স্বায় ভজনী হ'ল সৃষ্ট সৃজনশীল কল্পনাত্মক রচনা। অর্থাৎ রূপক ভজনী বলতে বোঝায় যে, ‘শিল্পী যে গান করেন সেই গানের অন্তর্গত তানের মধ্যে তিনি আবদ্ধ ন'ন তিনি বিশেষ রাগ অনুসারে গমক অলংকার সহ অথ তানও প্রয়োগ করে থাকেন।’ সুতরাং দেখা যাচ্ছে খেয়ালে যে অলংকরণ করা হয় সেইরূপ অলংকরণ স্বায় এবং রূপকভজনীতেও করা হয়ে থাকে।

শুদ্ধরূপক এবং আলাপ অথবা আলপ্তি এবং আক্ষিপ্তিকা থেকে রূপকালপ্তির অলংকরণ এবং ধরণ কখনও কখনও পৃথক হয়। প্রবন্ধ এবং রূপক-এর মধ্যেও পার্থক্য আছে। প্রবন্ধে কাঠামোর সৌন্দর্যের ওপর জোর দেওয়া হয় আর রূপক-এ সৃজনশীল কল্পনার ওপর জোর দেওয়া হয়। সুতরাং আমরা বলতে পারি যে রূপকালপ্তির ওপর ভিত্তি ক'রে সাধাবণী-গীতির কাঠামো থেকে খেয়ালের ক্রমবিকাশ হ'য়েছে।

উপবোধিত আলোচন থেকে দেখা যাচ্ছে যে খেয়াল সম্পূর্ণ নতুন সৃষ্টি গান নয় এবং বিদেশ থেকেও তা আমদানি করা হয়নি এবং ত্রয়োদশ শতাব্দীতে আমীর খসরু তার উদ্ভাবন করেননি। এই গান কাওয়ালদের মধ্যে প্রচলিত ছিল। কাওয়ালরা কাওয়ালা নামে দ্রুত লয়ে আঞ্চলিক গীতি গাইত। তার তাদের গানে শুধুমাত্র ‘কাউলা’ ব্যবহার করতো। ঠাকুর জয়দেব সিং বলেছেন, “সংস্কৃতে ‘বচন’ শব্দ বলতে যা বোঝায় ‘কাউলা’ বলতেও তাই বোঝায়। যদিও শব্দ দুটির ব্যাপক অর্থের ব্যবহার আছে, তথাপি সংগীতে দুটি শব্দই বিশেষ অর্থে



ব্যবহৃত হয়। যেমন হিন্দু ধর্মে ‘বচন’, ‘বাণী’ অথবা ‘শব্দ’ বলতে রহস্যময় অথবা ভক্তিমূলক গান বোঝায় তেমনি মুসলমান ধর্মে ‘কব্বালী’ অথবা ‘কাউলা’ শব্দের অর্থ রহস্যময় গান।<sup>১</sup> আমীর খসরু কাওয়ালী বা কব্বালী সম্পর্কেই বেশী আগ্রহী ছিলেন এবং তিনি এই ধরনের গানে দক্ষতা অর্জন করেছিলেন এবং প্রচুর গানও রচনা করেছিলেন। এই আমীর খসরুকে আমবা পাই ত্রয়োদশ শতাব্দীতে এবং এই ত্রয়োদশ শতাব্দীর প্রথম দিকে শাফিঈবাব সংগীতবত্তাকর প্রকাশিত হয়। আমীর খসরু নিঃসন্দেহে একজন অসাধারণ প্রতিভাবান শিল্পী। জাছাড়া পারসী, উর্দু, হিন্দি, সংস্কৃত প্রভৃতি ভাষায় তাঁর গভীর জ্ঞান ছিল। সুতরাং সংগীতবত্তাকর-এ বর্ণিত সাধারণী-রাগগীতি এবং রূপকালপ্পি প্রভৃতির সঙ্গে তাঁর পরিচয় থাকারই কথা। এটা মনে পাবে যে তিনি তাঁর সময়ে প্রচলিত কাওয়ালী রীতির মধ্যে কোনও বিশেষ ঐতিহ্যকে খেয়াল নামে অভিহিত করে থাকবেন। কিন্তু এরও কোনও প্রমাণ নেই। যদি তাই হয় তাহলে এটা সম্ভব যে এই বিশেষ রীতিই ক্রমশ আকর্ষণীয় হয়ে ওঠে। এবং এই রীতি ক্রমশ সংস্কৃত হয়ে ক্রমবিকাশের পরে পঞ্চদশ শতাব্দীতে শরফী শাসকদের পৃষ্ঠপোষকতা লাভ করে।

পঞ্চদশ শতাব্দীতে শরফী শাসকদের সময় ক্রপাদব চর্চা ব্যাপক ছিল। যদিও এই সময়েই খেয়ালেরও প্রচলন দেখা যায় তথাপি স্বলতানদের সভাব পৃষ্ঠপোষকতা বিশেষভাবে লাভ করে ক্রপদ। ক্যাপটেন উইলার্ড খেয়ালের যে বর্ণনা দিয়েছেন তাতে তিনি বলেছেন, “In the Kheyal the subject generally is a love tale, and the person supposed to utter it, a female. The style is extremely graceful, and replete with studied elegance and embellishment”<sup>২</sup>

উইলার্ডের উক্তি থেকে বুঝতে পারা যায় যে চটুল প্রেম সংগীত হিসাবে খেয়ালের প্রচলন এই সময়ে ছিল এবং বিশেষভাবে নারীরা অর্থাৎ নর্তকীরা এই গান গাইত। তবে, উইলার্ড ভ্রমেন শরফীকে খেয়ালের প্রবর্তক হিসাবে যে ঘোষণা করেছেন সে সম্পর্কে মতভেদ আছে।

ক্যাপটেন উইলার্ডের উক্তি

Captain Willard বলেছেন যে ‘খেয়াল’ অথবা ‘খ্যাল’ খইরাবাদ জেলায় প্রচলিত ভাষায় প্রধানত রচিত হয়। তিনি আরও বলেছেন, “জৌনপুরের

সুলতান হুসেন শর্কী এই রীতির গানের প্রবর্তক।<sup>১১</sup> A. H. Fox-Strangways তাঁর 'Music in Hindostan' (1914) বইতে লিখেছেন যে সাধারণ ধরণের খেয়াল ঋপদ বা ঋপদের পরবর্তীরূপ; এটা ১৪০১ থেকে ১৪৪০-এর মধ্যে মহম্মদ (সুলতান) শর্কীর<sup>১২</sup> সময় থেকে সৃষ্টি হয়।

ফকীরুল্লা তাঁর রাগদর্পণে খেয়ালের পরিচয় দিয়েছেন এবং বলেছেন, 'খেয়াল দুটি কলিতে গঠিত দেশীভাষায় গাওয়া হয়। বর্তমানে এটা দিল্লী অঞ্চলে প্রচলিত। আকবরের সময় এটা প্রসিদ্ধি লাভ করে। যখন আকবরবাদ রাজধানী হ'ল সেই সময় যাবতীয় গায়ক ও ওস্তাদ যাদের তুলনা কোন যুগে দেখা যায়নি তাঁরা এখানে জমা হয়েছিলেন। এঁদের মধ্যে অধিকাংশই গোয়ালিয়রের বাসিন্দা ছিলেন \* \* \* \* বর্তমানে যে সব ভাষা ভালোভাবে বলা হয় তা দশ শতকেরও অধিক। এইসব ভাষায় প্রেম ও প্রেমিক সঙ্গীতীয় গান রচিত হয়েছে। কতকগুলি খেয়াল আছে যেগুলি চারটি কলি সহযোগে গঠিত। কিন্তু প্রথম দু'টি কলির পদান্তে মিল শেষের দুটি কলির মিল থেকে ভিন্ন।'<sup>১৩</sup>

এ থেকে বোঝা যাচ্ছে যে আকবরের পূর্ব থেকেই অর্থাৎ ষোড়শ শতকের আগেই 'খেয়াল' প্রচলিত হয়েছিল।

জৌনপুর যে সংগীতের অত্যন্ত কেন্দ্র ছিল এবং হুসেন শাহ শর্কী যে সংগীতের একজন বিখ্যাত পৃষ্ঠপোষক ছিলেন সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। ফিরোজ তুঘলক তাঁর পৃষ্ঠপোষক মহম্মদ জৌন-এর স্মৃতি রক্ষার্থে জৌনপুর শহর নির্মাণ করেন। এই জৌনপুরের শাসনকর্তা খাজা জহান দিল্লীর সুলতানদের কাছে আনুগত্য অস্বীকার করে "মালিক-উল-শরক" উপাধি গ্রহণ করে স্বাধীন রাজ-বংশের পত্তন করেন। সেই থেকে জৌনপুরের সুলতানরা নিজেদের 'শর্কী' নামে অভিহিত করেছেন। এই বংশের সুলতান ইব্রাহিম শাহ শর্কী একজন সুযোগ্য নরপতি ছিলেন। তিনি নিজে সংস্কৃতিবান ছিলেন এবং সাহিত্য, সংগীত এবং অপরাপর কলাবিচার তিনি পৃষ্ঠপোষকতা করেন। এর ফলে তাঁর সময়েই

১। "Sooltān Hoosyan Sharque of Jaunpur is the innovator of this class of song" "Treatise on the Music of Hindoostān" (1834) by Captain Willard. p. 67.

২। এখানে সম্ভবত ইব্রাহিম শাহ শর্কী-ই কথাই উল্লেখ করা হয়েছে। ইনি মুবারক শাহ শর্কীর মৃত্যুর পর ১৪০২-এ সিংহাসনে আরোহণ করেন এবং প্রায় ৩০ বছর রাজত্ব করেন। — 'An Advanced History of India'. New York (1965) p p. ২47-48.

৩। রাজ্যেশ্বর মিত্র-এর অনুবাদ, 'মুঘল যুগের সংগীত চিন্তা, কলিকাতা (১৯৬৪), পৃঃ ৫৭-৫৮।

জৌনপুর মুসলিম সংস্কৃতির একটি কেন্দ্র হয়ে দাঁড়ায়। জৌনপুরে সংগীতের চর্চা দীর্ঘদিন ধরে অব্যাহত ছিল। এই রাজবংশেরই সুলতান হুসেন শাহ শর্কী। সুলতান মহম্মদ শী একজন অপদার্থ নরপতি ছিলেন। তাঁর আত্মীয়স্বজন এবং অভিজাতশ্রেণীর লোকেরা তাঁকে হত্যা ক'রে হুসেন শাহ শর্কীকে সিংহাসনে বসান (১৪৫৮)। তিনি বহলোল লোদী-র সঙ্গে সাক্ষাৎ স্থাপন করেন এবং ঔড়িয়া অভিযান করেন। তিনি ১৪৬৬-তে গোয়ালিয়র দুর্গ আক্রমণ করেন এবং রাজা মানসিংহ তোমর প্রচুর ধন-সম্পদ খেয়াং দিয়ে রেহাই পান। কিন্তু বহলোল লোদী-র সঙ্গে আবার হুসেন শাহ শর্কীর যুদ্ধ হয়। এই যুদ্ধে জৌনপুর স্বাধীনতা হারায়। হুসেন-শাহ শর্কী পরাজিত হয়ে প্রথমে বিহারে এবং পরে বাংলা দেশের নবাব হুসেন শাহ-র রাজত্ব বাস করতে থাকেন। দীর্ঘদিন যুদ্ধাবগ্রহে ব্যাপৃত থাকলেও হুসেন শাহ শর্কী এরই মধ্যে সংগীতের পৃষ্ঠপোষক ও সংগীত চর্চা করেছিলেন। বহু গ্রন্থ থেকে আমরা তাঁর সংগীত সাধনার কথা জানতে পারি। ইতিপূর্বে তাঁর সম্পর্কে Captain Willard-এর মন্তব্য উদ্ধৃত করা হয়েছে। অতুলানন্দ চক্রবর্তী লিখেছেন, "The culture of Jaunpur is alive in the minds of many to-day. It lives through its gift of Khyal to Indian music. The Jaunpuri style of khyal is a thing of joy in our daily life throughout India. For this enchanting legacy we are indebted to Sultan Hussain Sharqui."

এই ধরনের উক্তি সত্ত্বেও হুসেন শাহ শর্কীকে খেয়ালের প্রবর্তক বলতে অনেকেই রাজী ন'ন। তিনি 'শ্রাম' এবং 'টোড়ী' রাগগুলির বৈচিত্র্য সৃষ্টি করেন একথা জানা যায়। তবে কেউ কেউ বলেন যে তিনি যে সংগীত রীতির প্রবর্তন করেন তা 'চুটকলা' নামে পরিচিত। এই 'চুটকলা' এক ধরনের প্রেম-সংগীত। ফকীরল্লা 'রাগদর্পণে' বিভিন্ন প্রকার সংগীতের বিবরণ দিতে গিয়ে জৌনপুরে প্রচলিত এক প্রকার গীতিকে 'চুটকলা' বলেছেন। এই গানে দুটি কলি থাকে। পদাস্ত মিল এতে থাকে না এবং এই গান তালে গাওয়া হয় না। দুটি কলির প্রথমটিতে ষাবতীয় অহুষ্ঠান সম্পাদিত হয়—দ্বিতীয়টি কবিতার মত।

এই গান প্রেম ও বিরহ বিষয়ক। এই গান যুদ্ধ সম্পর্কে রচিত হ'লে তাকে সাধু-চুটকলা বলা হয়। গানের এইরূপ বিবরণ দেওয়ার পর ফকীরল্লাই বলেছেন যে, এই গীতের স্রষ্টা সুলতান হুসেন শর্কী।

ক্যাপটেন উইলার্ড তাঁর বইতে ‘চুট্‌কলা’ সম্পর্কে উল্লেখ করেছেন। তিনি খেয়াল থেকে উদ্ভূত এক তুফ বিশিষ্ট গানকে বলেছেন ‘চুট্‌কলা’ এবং দুই তুফ বিশিষ্ট গানকে বলেছেন ‘বারুই’ (A Treatise on the Music of Hindoostan, p. 67)। সুলতান হুসেন শর্কীর যুগেও প্রকৃত খেয়াল সৃষ্টি হয়নি। বরং বলা যায় নানা প্রচেষ্টা খেয়াল গঠনের দিকে এগিয়ে চলছিল। এই সৃষ্টি কর্মে হুসেন শর্কীর অবদান অস্বীকার করা যায় না। কিন্তু তাই বলে তিনি খেয়ালের উদ্ভাবন করেন—একথা স্বীকার করা কঠিন।

শর্কী শাসকদের সময় যে ধরনের খেয়াল রীতির প্রচলন হয়েছিল তার প্রসার বন্ধ হয়ে যায়নি।

আকবরের সময়ে অর্থাৎ ষোড়শ শতাব্দীতে ঋপদের যখন চরম উন্নতিব যুগ, তখনও এই ধরনের খেয়াল প্রচলিত ছিল। ঔরঙ্গজেবের শাসনকালে লেখা ‘রাগদর্পণ’ গ্রন্থের চতুর্থ অধ্যায়ে বিভিন্ন প্রকার গীতের বর্ণনা প্রসঙ্গে ফকীরুল্লা বলেছেন ‘খেয়াল দুই কলিতে গঠিত। দেশী ভাষায় এই গান গাওয়া হয়। বর্তমানে এই গান দিল্লী অঞ্চলে প্রচলিত। আকবরের সময় এটি প্রসিদ্ধি লাভ করে’।

ফকীরুল্লার মন্তব্য থেকে বেশ বোঝা যাচ্ছে যে আকবরের পূর্বেই খেয়ালেব প্রচলন ছিল। আকবরের সময় তার প্রসিদ্ধি ঘটলেও রাজদরবারের পৃষ্ঠপোষকতা লাভ করতে পারেনি। ব্যক্তিগতভাবে খেয়াল গান অনেকেরই পছন্দ ছিল এবং রাজপরিবারে খেয়াল গান অপরিচিত থাকার কথা নয়। কিন্তু মন্দিরে খেয়াল প্রবেশাধিকার পায়নি। কারণ খেয়াল গানের গড়নের মধ্যে ঐহিকভোগতৃষ্ণা যে পরিমাণে বলবতী, আব্যাস্য প্রেরণা সে পরিমাণে দুর্বল। খেয়াল পার্থিব ভোগ-সুখপরায়ণ রাজাদের এবং নর্তকীদের কাছে প্রিয় হয়ে উঠছিল। ঠাকুর জয়দেব সিং বলেছেন, “Since the style was ornate and romantic, it did not find favour in the temples. It was mostly patronised by the kathiks, the dancing girls and kings.” ঠাকুর জয়দেব সিং আরও বলেছেন যে, ‘জৌনপুরের শর্কী রাজারা চতুর্দশ-পঞ্চদশ শতাব্দীতে খেয়াল গানেব পৃষ্ঠপোষকতা করেন। ষোড়শ শতকে এই গান রীতিমত জনপ্রিয় ছিল।’ ঠাকুর সাহেব দেখিয়েছেন যে শ্রীবল্লাভাচার্যের পৌত্র গোকুলনাথ ব্রজভাষায় ‘চৌরাশি বৈষ্ণবীকী বার্তা’ নামে যে বই সংকলন করেন তার ভেতরে খেয়াল গানের কথা আছে। শ্রীবল্লাভাচার্য ষোড়শ শতকের লোক। সুতরাং খেয়াল তাঁর সময়ে যে প্রচলিত ছিল তা বুঝতে পারা যায়।

মোগল বাদশাহদের যুগেই খেয়াল ধীরে ধীরে প্রতিপত্তি লাভ করে এবং সেই সঙ্গে ধ্রুপদও ধীরে ধীরে স'রে যায়। আকবরের আমল পর্যন্ত এই পরিবর্তনের প্রক্রিয়া তেমন প্রকট হতে পারেনি। কিন্তু তারপর থেকেই ধ্রুপদের বিস্তৃতি ক্রমশ নষ্ট হয়ে খেয়ালের পথকে স্ফুৰ্ত্ত করলো। তানসেন গাইতেন শুদ্ধবাণী ধ্রুপদ— ধীর, স্থির, গভীর তার রূপ। কিন্তু তানসেনের মৃত্যুর পর অপেক্ষাকৃত চটুল খাণ্ডার বাণী ধ্রুপদ এসে খেয়ালের প্রতিপত্তির পথ প্রশস্ত করলো। ওস্তাদরা বাদশাহের মনোরঞ্জনের জন্ত এবং বাদশাহদের উৎসাহেও বটে ধ্রুপদ ছেড়ে খেয়ালের দিকে হুকলেন। ফলে ধীরে ধীরে ধ্রুপদ স্তান হয়ে এলো। এইভাবে অষ্টাদশ শতকের মাঝামাঝি খেয়ালের প্রতিষ্ঠা হয় এবং এই প্রতিষ্ঠা করেন শাহ সদারজ।

### সদারজ

সদারজ অবশ্য চিমা খেয়াল প্রবর্তন করে ধ্রুপদ ও খেয়ালের মধ্যে একটি সমন্বয় সাধনের চেষ্টা করেছিলেন। কিন্তু দ্রুত লয় বিশিষ্ট খেয়ালের অগ্রগতি রোধ করা সম্ভব ছিল না। সদারজ ধ্রুপদেব অনুসরণে বিলম্বিত খেয়াল প্রবর্তন করলেও দ্রুত খেয়াল-এব আগমন বোধ করা যে সম্ভব ছিল না তার কাবণও রয়েছে। ধ্রুপদের মধ্যে সুস্বাদা ও বিকাশের সীমা নির্ধারিত, খেয়ালের বিকাশ সীমাবদ্ধ নয়। খেয়াল গায়ক নিজের অনুভূতি অনুযায়ী রাগের বিস্তার এবং অলংকারে প্রয়োগ করতে পারেন।

সদারজের খেয়ালের সঙ্গে কাওয়ালী গানের পার্থক্য স্পষ্ট। কাওয়াল মধ্য লয়ে গাওয়ার রীতি; এতে রাগ কিংবা তানের বিস্তার নেই; গানের অঙ্গেই তান সন্নিবেশিত। তবে ছোট ছোট তান ব্যবহারের রীতি ছিল। আকবরের বাজতকালে চাঁদ খাঁ, নূরজ খাঁ, বাজবহাদুর, শেখ বহাউদ্দীন, চীর মহম্মদ প্রভৃতি হালকা চালের গান হিসাবেই কাওয়ালী গাইতেন।

সদারজ যে খেয়ালের প্রবর্তন করেন তার বৈশিষ্ট্য এই: তিনি ধ্রুপদ-ধারার কিছু পরিবর্তন করে খেয়াল গানের প্রবর্তন করেন। এই গানে ধ্রুপদের মত শুধু মীড়ের তান নয়, দ্রুত লয়ের তানেরও প্রয়োগ হয়। গিটকিরি ইত্যাদি লঘু অলংকার এতে ব্যবহৃত হয়: এই গানে শুধু স্থায়ী এবং অন্তরা এই দুই তুক থাকে এবং সঙ্কারী ও আভোগের ব্যবহার নেই: বিস্তার ও তানে ধ্রুপদের মত বাট-উপজ হয় না। তার পরিবর্তে বোলতান ও 'আ'কার তানের প্রয়োগ বেশী

দেখতে পাওয়া যায়। বীণার গমক ও জোড়ের অমুকরণে সদারঙ্গ গমক তানের প্রবর্তন করেন। তাঁর অধিকাংশ গানেই রয়েছে মহম্মদ শাহের গুণকীর্তন। সে যুগে এটা প্রায় রেওয়াজ হয়ে দাঁড়িয়েছিল। তবে শাহের গুণকীর্তন ছাড়া গানও আছে। এখানে সদারঙ্গ-এর একটা খেয়াল গানের উদাহরণ দেওয়া যাচ্ছে—

### দরবারী কানাড়া | বিলম্বিত একতাল

চটকন বোলিয়ে রি নারী,  
হঁতো রঙ্গীলে লাল রসকী রসাল।  
তুম বিন মোহে নিদ্র ন আবে,  
অধরনসে মীঠে বোলে রসকী রসাল ॥

০            ৩            ৪  
সা | রা-সা | -ররা-গ্। | -সগ্। রসা I  
চ ট ০    ০০ ০    ০০ কন

১            ০            ২            ০            ৩            ৪  
II গ্। -১ | -গ্। -মা | -প্। মা প্। | সা -১ | -গ্। গ্। -গ্। -সা I  
বো ০    ০ ০    ০০ লি রে ০    ০০ রি    ০ ০

I সা -১ | -গ্। সা গ্। | রা মজা | -মা -মপা | -পদা পপা I  
না ০    ০০ রী হঁ তো রঙ্। গী    ০ ০০    ০০ লে০

I মঃ -জঃ | -মজা -মা | রা সা | রা -১ | -১ -১ | গা পদা I  
লা ০    ০০ ০ ল র স ০ ০ ০ কী র০

I মপা -মজা | -মপা জমা | রা সা | রা -সা | -ররা -গ্। | -সগ্। রসা II  
সা ০০    ০০ ০ ল "চ ট ০    ০০ ০    ০০ কন"

- ০      ৩      ৪
- মা | মা পা | সী-১ | -গসী সী I  
তু ম যি ন ০      ০০      মো
- ১'      ০      ২      ০      ৩      ৪
- II সী-১ | সগী-সী | রী সী | রী-সী | -গসী-ররী | -সসী গদা I  
হে ০ নি ০ ০ দ ন আ ০      ০০      ০০      ০০ বে০
- I -গা -পা | মজা মজা | মা পা | গদা-গপা | -গঃ সীঃ | গদা পদা I  
০ ০ অ ধ রন সে ০ ০০ ০ ০ মী ঠে০
- I মপা-মজা | মপা-জমা | -রা সা | সা সা | -সী-১ | না পদা I  
বো ০০ ০০ ০ '০ লে র স ০ ০ কী র০
- I মপা-মজা | -মপা-জমা | রা সা | রা-সা | -ররা-গী | -সগী রসা II II  
সা ০০ ০০ ০ ল "চ ট ০      ০০ ০      ০০ কন"

সদারঙ্গের প্রকৃত নাম নিয়ামং খাঁ। সদারঙ্গ নামেই ইনি পরিচিত। মহম্মদ শাহ-র দরবারে আসবার পর থেকে তিনি এই নামে পরিচিত হ'ন। "সদারঙ্গ" নামটিরও বিশেষ তাৎপৰ্য আছে। নিয়ামং খাঁ বীণায় ও কণ্ঠ সংগীতে "ধোসরঙ্গ" বা হুসরগাহী বৈচিত্র্য স্বয়ম্বা এত প্রচুর পরিমাণে এনেছিলেন যা পূর্ববর্তী কোনও সংগীত-সাধক আনতে পারেন নাই। সদা তাঁর সংগীতে রঙ্গের ঐজ্জল্য লক্ষিত হ'ত বলে তাঁর নাম সদারঙ্গ রাখা হয়েছিল।"২

ইনি তানসেনের কল্যা বংশের খুশাল খাঁ-র ( ঔরঙ্গজেবের সমসাময়িক ) পোত্র এবং লাল খাঁ-র পুত্র। ঔরঙ্গজেবের রাজত্বকালেই তাঁর জন্ম।

সে যুগে কণ্ঠ সংগীত ও যন্ত্র সংগীতেব মানের তারতম্য ছিল। সদারঙ্গ প্রথম জীবনে ছিলেন একজন নিপুণ বীণকার কিন্তু যন্ত্র সম্বন্ধে গায়কগণের অবহেলা

১। বারেন্দ্র কিশোর রায়চৌধুরী, 'হিন্দুস্থানী সংগীতে তানসেনের স্থান', কলিকাতা ( ১৩৬৪ )

তাকে মর্মস্পীড়িত ক'রে। তাই তিনি কণ্ঠ সংগীত সাধনায় আত্মনিয়োগ করেন। তিনি দিল্লীর সম্রাট মহম্মদ শাহ-এর<sup>১</sup> সভাগায়ক ছিলেন।

বংশ বৈশিষ্ট্য অনুসারে সদারঙ্গ ছিলেন বীণকার এবং ঋপদ-ধামার গায়ক। কেউ কেউ বলেছেন যে ধামার সদারঙ্গের সময়ই সৃষ্টি হয় এবং সদারঙ্গ-কে ধামারের সৃষ্টিকর্তাও বলা হয়। ধামার ঋপদ ও খেয়ালের মধ্যে যোগসূত্র স্বরূপ। এর মধ্যে একটু চঞ্চলভাব রয়েছে। ধামার প্রধানত কৃষ্ণের দোললীলামূলক। খেয়ালের বিষয়বস্তুও মধ্যোক্ত কৃষ্ণলীলা-র বর্ণনা পাওয়া যায় এবং মুসলমান সাধক এবং মহম্মদের স্তুতিবাদও পাওয়া যায় না এমন নয়। সদারঙ্গ বহু ধামার রচনা করেছিলেন এবং ধামারকে তিনি জনপ্রিয় ক'রে তোলেন। সম্ভবত এই জগ্নাই তাকে ধামার-এর সৃষ্টিকর্তা বলা হয়।

সদারঙ্গ কিছু সংখ্যক ঋপদও রচনা করেন। তানসেনের মতই তাঁর রচনায়ও কাব্য সৌন্দর্য লক্ষ্য করা যায়। যেমন--

সব বনমে কৈসে সোহে ঋতুরাজ দিন আউ  
মন্দ মন্দ পবন বহত বহু বরণ হোগ্য হুমন।  
সদারঙ্গকে প্রভু আজ লেততি মুবলজী সাজ  
বজাবে পঞ্চমরাগ সুর নর হোগ্য মগন।

সদারঙ্গ প্রায় প্রতিটি বাগের ওপরই ধামার গান রচনা করেন। ধামার গানের ভাব, ভাষা, বিষয়বস্তু একই। তা সত্ত্বেও এর মধ্যেও তিনি বৈচিত্র্য সৃষ্টি করেন। তাঁর অপরূপ কবি প্রতিভার জগ্নাই এটা সম্ভব হয়েছিল।

ঋপদ এবং ধামার রচনা করলেও খেয়াল গায়ক হিসাবেই তার খ্যাতি। তাঁর হাতেই খেয়ালের নূতন ক'রে প্রাণ প্রতিষ্ঠা হয়। মহম্মদ শাহের সময় খেয়াল গান যে উন্নতিলাভ করে এবং সমাজে প্রতিষ্ঠা অর্জন করে, তা তাঁরই প্রচেষ্টায়। তিনি যে কলাবস্তী খেয়ালের উদ্ভাবক তার মধ্যে নায়িকা ভেদ, নায়ক প্রশংসা, ঋতু বর্ণনা প্রভৃতি বিষয়ের সমাবেশ রয়েছে। তিনি ব্রজভাষা, হিন্দীভাষা, পাঞ্জাবী ভাষা প্রভৃতিতে দক্ষ ছিলেন। তাঁর গানে বিভিন্ন ভাষার শব্দ প্রয়োগ লক্ষ্য করা যায়।

যন্ত্র-সংগীত অবলম্বনে যিনি তাঁর সাংগীতিক জীবন শুরু করেন, যন্ত্রসংগীতে

১। এর প্রকৃত নাম রামন আখতার। ইনি বাহারুর শাহ-র চতুর্থ পুত্র ওহান শাহ-র ছেলে। ইনি ১৭১৯ থেকে ১৭৪৮ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত রাজ্য করেন। তিনি সুপুরুষ ছিলেন এবং আমোদ প্রমোদের মধ্যে ডুব থেকে একেবারে বিলাসের জীবন যাপন করেন।



তঁার দান সামান্য নয়। তিনি সেতারের তিন তারের পরিবর্তে সাতটি তার সংযোজিত করেন। যিনি সেতারে চিকারীর তার সংযোজিত ক'রে ঋপদ ভাঙা বিলম্বিত গৎ প্রবর্তন করেন, বিলাস খাঁ বংশীয় সেই মসীদ খাঁ সদারজেরই শিষ্য।

### অদারজ

অষ্টাদশ শতাব্দীর বিখ্যাত খেয়াল গায়ক হিসাবে সদারজ এর পরেই যঁার নাম করতে হয় তিনি হলেন অদারজ। অদারজের প্রকৃত নাম ফিরোজ খাঁ। অদারজ যোগল দরবার প্রদত্ত উপাধি বিশেষ। ইনি সদারজের প্রথম পুত্র। সপ্তদশ শতাব্দীর শেষ ভাগে এঁর জন্ম। ইনিও মহম্মদ শাহ-এর দরবার অলংকৃত করেছিলেন। সদারজের মতই ইনিও বীণকার এবং খেয়াল ও ধামার গানে দক্ষ ছিলেন। অদারজ-এর একটি গান---

### পুঁ ৳! ধামার

লাজোই আঁখিয়া তামে কজরা পরো

অতি চতুর সুন্দর নার।

যা দংশ গযো কছু সুধ ন রহত

বাতো মতবারো খেলত ধমার।

চন্দন বন্দন বুকা রোরি

কেশরকী পিচকার।

রঙ্গ মচায়ো গোকুলমে

হোরি খেলত নন্দকুমার।

অদারজের গানে যেমন ভাব-গাস্তীর্থ লক্ষ্য করা যায় তেমনি, লক্ষ্য করা যায় তার ভাষার মাধুর্য। তিনি মহম্মদ শাহ-র স্তুতি ক'রে গান রচনা করেছেন। সদারজের মতই তাঁর গানে নায়িকা ভেদ, ঋতুবর্ণনা প্রভৃতি রয়েছে। অদারজ ব্রজভাষা এবং পাঞ্জাবীভাষা ব্যবহার কবেছেন তাঁর গানে। অদারজ শুধু গায়ক ন'ন, তিনি স্রষ্টাও বটে। তাঁর রচিত 'ফিরোজখানি টোড়ী' রাগ সংগীত জগতে প্রসিদ্ধি অর্জন করেছে।

### মহারজ

সদারজের দ্বিতীয় পুত্র ভূপৎ খাঁ, মহারজ নামে পরিচিত। অষ্টাদশ শতকের প্রথম দিকে ইনি জন্মগ্রহণ করেন। ইনিও পিতা সদারজ এবং জ্যেষ্ঠ ভ্রাতা

অদারকের মতই একাধারে বীণকার, ধামার এবং ধ্যাল গায়ক ছিলেন। বীণা বাদনে ইনি বেশী নিপুণ ছিলেন। এই জন্ত ইনি শাহ বীণকার নামে পরিচিত।

### মনরঙ্গ

মনরঙ্গ নামটি সদারঙ্গ, অদারকের অল্পকরণ হলেও ইনি কিন্তু তাঁদের বংশের কেউ ন'ন। ইনি অষ্টাদশ শতাব্দীর লোক ; কিন্তু ঐর পরিচয় অজ্ঞাত। তবে, ইনি সদারঙ্গের শিষ্য গ্রহণ করেছিলেন বলেই সম্ভবত মনরঙ্গ—এই নাম গ্রহণ করেছিলেন বা এই নামে অভিহিত হয়েছিলেন। ইনি ঋপদও গাইতেন এবং ধ্যালও গাইতেন। ইনি শুধু গায়কই ছিলেন না—সংগীত-রচয়িতাও ছিলেন। ঐর রচিত একটা গানের উদাহরণ দেওয়া হচ্ছে—

### ভৈরবী । বিলম্বিত ত্রিতাল

করনা হোয় সো করলে প্যারে,  
নাই জনম জাত দিন রৈন সবারে ।  
সগরী উমর বীত গয়ি হৈ, ছিন পল—  
মাহ বিন সহোজারে ।  
ধন যৌরন কছু থির নাই হৈ,  
চেতনা হোয় তো চেত ভলারে ।  
মনরঙ্গ প্রভু মত ভুল জগত সঙ্গ,  
কাহে কুঁ শির পর লেত তু ডারে ।

মনরঙ্গ নূতন ধরণের 'সাদ্রা'-র প্রচার করেছেন। ককীকল্পার 'রাগদর্পণ' গ্রন্থে 'সাদ্রা' নামে যে গীতের পরিচয় আছে সেই গান চার, ছয়, বা আট কলিতে নিবদ্ধ। এটি যুদ্ধ বিষয়কী গীতি। কিন্তু এখানে যে 'সাদ্রা'-র উল্লেখ করা হচ্ছে সেটি অন্য প্রণীর। "ঋপতালে রচিত হোরি বা ঋপদ গানকে সাদ্রা বলা হয়। দিল্লীর সন্নিকটে শাহ দারা গ্রাম-নিবাসী এবং বৈজ্ঞানিকের শিষ্য-পরম্পরাভুক্ত ভ্রাতৃষয় শিবমোহন ও শিবনাথ ঋপতালের ঋপদে একটি বৈশিষ্ট্যপূর্ণ রীতি প্রচলিত করিয়া স্বীয় গ্রামের নামানুযায়ী উহার নামকরণ করেন। পৃথক-ভাবে ঋপতালের অথবা ঋপদের নাম সাদ্রা নহে, কিন্তু উভয়ের সন্মিলিত নাম সাদ্রা প্রখ্যাত হইয়াছে।"<sup>১</sup> ঋপদ বলতে প্রধানত চৌতালের ঋপদ, ধামার

বলিতে ধামার তালের ধ্রুপদ বোঝায়। সাদরা বলতে বোঝায় কাঁপতালে ধ্রুপদ অর্থাৎ যার মধ্যে ধ্রুপদের ভাব এবং খেয়ালের গতি একই সঙ্গে সম্মিলিত।

### অষ্টাদশ খেয়াল গায়ক

অষ্টাদশ শতাব্দীতে আরও কয়েকজন খেয়াল গায়কের নাম পাওয়া যায়। এঁদের মধ্যে রয়েছেন হাসির খাঁ, গুলাম রহুল এবং তাঁর ভাই জানরহুল প্রভৃতি। হাসির খাঁ কাওয়ালী খেয়াল গাইতেন। সদারঙ্গ দু'টি ভিক্ষুক বালককে খেয়াল গান শেখান। এই স্ককর্ষ বালকদ্বয় সদারঙ্গের সঙ্গে পরিচিত হওয়ার আগে কাওয়ালী গান শেখে। এজ্ঞা এঁরা কাওয়াল ব'লে পরিচিত এবং এঁদের বংশাবলীর গানকে কাওয়ালী ঘরাণার গান বলা হয়। এঁদের গানের বৈশিষ্ট্য হচ্ছে এঁরা বীণাষন্ত্রের আলাপের অমুকরণে খেয়াল গানের বিস্তার ও বোলতান এবং জোড়-এর অমুকরণে 'আ'-কার তান প্রয়োগ ক'রতেন। গুলাম রহুল এবং জান রহুল পাজাব প্রদেশের সন্তান। এঁরা আসফদৌলা-র রাজত্বকালেও অর্থাৎ অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষভাগ পর্যন্ত বর্তমান ছিলেন। সদারঙ্গের খেয়ালের প্রচারে এই দুই ভাই-এর অবদান সবচেয়ে বেশী।

## সপ্তম অধ্যায়

### বাংলাদেশে গ্রুপদ ও খেয়ালের চর্চা

রাজনৈতিক প্রয়োজনে বাংলাদেশ আজ পশ্চিমবঙ্গ ও পূর্ব-পাকিস্থানে বিভক্ত। শুধু আজকের এই বিভাগ নয়, গুপ্ত যুগ (চতুর্থ-পঞ্চম শতাব্দী) থেকে শুরু করে বার বার বাংলা দেশের সীমা এবং নাম পরিবর্তিত হয়েছে। রাজা শশাঙ্কের সময় থেকে গোড় নামটি ব্যাপকভাবে চালু হয়। অবশ্য গোড় বলতে প্রধানত পশ্চিম ও উত্তর বঙ্গকেই নির্দেশ করা হ'ত। পাঠান যুগে সমগ্র বাংলা গোড় নামেই আখ্যাত হয়। মুঘল আমল থেকে 'বাংলা'—নাম পাওয়া যায়। ইংরাজ তার শাসনতান্ত্রিক প্রয়োজনে বৃহত্তর বঙ্গ থেকে বিহার, ওড়িশা এবং আসাম বা কামরূপকে পৃথক করে এবং সর্বশেষে ( ১৯৪৭-এ ) পশ্চিমবঙ্গ এবং পূর্ব-পাকিস্থান—বাংলা দেশকে এই দুই ভাগে বিভক্ত করা হয়। ঠিক কোন সময়ে বঙ্গদেশে সর্বপ্রথম মনুষ্যবসতি আরম্ভ হয় তা ঐতিহাসিকরাও স্থির করতে পারেননি।

গঙ্গা নদীর পথ ধরে খৃঃ পূঃ পঞ্চম শতাব্দী থেকে আর্যরা এদেশে আসতে আরম্ভ করেন। এবং খ্রীষ্টীয় পঞ্চম শতাব্দীর মধ্যে বঙ্গভূমির প্রায় সর্বত্র আর্যভাষার একছত্র আধিপত্য প্রতিষ্ঠিত হয়। তাঁদের শিক্ষা, বিদ্যাচর্চা এবং সামাজিক অহুষ্ঠানের ভাষা ছিল 'সংস্কৃত' এবং কথ্যভাষা ছিল 'প্রাকৃত'। এই প্রাকৃত ভাষাই পরিবর্তিত হয়ে অপভ্রংশ স্তরের মধ্য দিয়ে অত্যন্ত আঞ্চলিক ভাষা 'বাংলার' রূপ গ্রহণ করেছে। এই রূপান্তর ঘটেছিল দশম থেকে দ্বাদশ শতকের মধ্যে।

বাংলাভাষা সৃষ্টির পূর্বে বাঙালীরা যে সাহিত্য রচনা করেছিলেন তা হয় 'সংস্কৃত' না হয় 'প্রাকৃত'। বাংলাসাহিত্য সৃষ্টির ভিন্ন লগ্নে বাঙালীর সাহিত্য মানস উৎসারিত হয়েছিল উপরোক্ত যে দুটি ভাষায়, তাদের বিভিন্নতা স্বাক্ষরও তাদের মধ্যে কোনো বিরোধ ছিল না। তাই পারস্পরিক পরিপূরকতার প্রভাবে বৈচিত্র্যের মধ্যেও একটা ঐক্য সূচিত হয়েছিল। এই দুই 'বৈচিত্র্য'-এর সঙ্গম স্থলেই বাংলা সাহিত্যের সৃষ্টি। এই সৃষ্টির প্রেরণার মূলে রয়েছে ধর্ম—এই নূতন সৃষ্টি কলেবর গ্রহণ করেছে সংগীতের এবং তা পরিচিত হয়েছে 'চর্যাপদ' নামে।

'চর্যাপদ-কে' বাংলা ভাষার প্রাচীনতম গীত বলে পাণ্ডিত্যের স্বীকার করেছেন। বাংলাভাষা সৃষ্টির পর তার অগ্রগতির পথে সংস্কৃতের শব্দভাণ্ডার থেকে বহু শব্দ গ্রহণ করা হয়েছে যেমন সংগীতের ক্ষেত্রেও বাঙালীরা প্রথম থেকেই প্রাচীন

ঐতিহ্যের ওপরই দাঁড়িয়েছেন। বাংলাভাষার ঐহ প্রথম সংগীত প্রকৃতপক্ষে প্রবন্ধ সংগীত। শাঙ্গদেব ‘সংগীতরত্নাকর’গ্রহে বিপ্রকীর্ণ প্রবন্ধ পর্যায়ে চর্চা প্রবন্ধের পরিচয় দিয়েছেন। ঐ থেকে বোঝা যায় যে চর্চাপদ শুধু বাংলা দেশে নয়, ভারতবর্ষের অত্রও প্রচলিত ছিল। অবশ্য ভাষার দিক থেকে বাংলার চর্চাপদের সঙ্গে অত্র প্রচলিত চর্চাপদের পার্থক্য থাকতে পারে।

যে চর্চাপদগুলি বাংলা সাহিত্যের প্রথম নিদর্শন বলে দাবী করা হয়, সেই ৫০টির মত পদ ১৯০৭ খৃষ্টাব্দে হরপ্রসাদ শাস্ত্রী মহাশয় নেপাল থেকে সংগ্রহ করেন। বৌদ্ধ সিদ্ধাচার্যরা ঐ পদগুলি রচনা করেছিলেন। চর্চাগীতি বিভিন্ন শাস্ত্রীয় রাগ রাগিণীতে যে গাওয়া হ’ত তার প্রমাণ প্রত্যেকটি চর্চার সঙ্গে শাস্ত্রীয় রাগের উল্লেখ আছে। অবশ্য তালের কোন উল্লেখ নেই।

ত্রয়োদশ শতাব্দীতে রচিত জয়দেবের ‘গীতগোবিন্দ’ প্রবন্ধ সংগীতের গ্রন্থ। জয়দেব নিজের রচনাকে বলেছেন প্রবন্ধ সংগীত :

“শ্রীবাসুদেব রতি কেলি কথা সমেত

মেতং করোতি জয়দেব কবিঃ প্রবন্ধম্॥

[ দ্বিতীয় শ্লোক ]

অর্থাৎ—জয়দেব কবি শ্রীবাসুদেব রতিকেলিকথা সম্বলিত ঐ প্রবন্ধ ( গীতগোবিন্দ ) রচনা করলেন।

চর্চাপদে রাগগুলির উল্লেখ থাকলেও তালের উল্লেখ নেই ; কিন্তু গীতগোবিন্দে রাগের সঙ্গে তালের নামও পাওয়া যায়।

পঞ্চদশ শতাব্দীর বড়ু চণ্ডীদাসের ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তন’কে “সংগীতের দিক থেকে বিচার করলে বোঝা যাবে ঐ গীতিনাট্য সেই যুগের রচনা যখন দেশে প্রাচীন প্রবন্ধ গায়ন কথঞ্চিৎ শিথিল হয়েছে এবং নব নব রীতির অভ্যাস হচ্ছে। ঐ গীতি প্রবন্ধটি বিপ্রকীর্ণ জাতীয়।”<sup>১</sup> শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের কয়েকটি পদে বিপ্রকীর্ণ কথাটির পরিবর্তে ‘প্রকীর্ণক’ কথাটির উল্লেখ আছে। যেমন তাশুল ঞগুর ৭ম পদ, ঞমুনা ঞগুর ঞষ্ঠ পদ। রাধাবিরহ ঞগু ২৩তম, ৪৭তম, ৫০তম প্রভৃতি পদ।

শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের পরে যে গান বাংলাদেশে আপামর জনসাধারণকে মাতিয়ে তুলেছিল তা হচ্ছে কীর্তন গান। কীর্তনের পদ রচনা পঞ্চদশ শতকে বিদ্যাপতি শুরু করেন। কিন্তু ঐ কীর্তন গানকে আধ্যাত্ম মার্গে উন্নীত এবং জনপ্রিয় ক’রে তোলেন শ্রীচৈতন্যদেব। তিনি ১৪৮৪ খৃষ্টাব্দে অবতীর্ণ হ’ন এবং তাঁর

তিরোধান ঘটে ১৫৩৩ খৃষ্টাব্দে। এই ষোড়শ শতকে স্বরূপ দামোদর, রায় রামানন্দ প্রভৃতি প্রতিভাবান বৈষ্ণবের আবির্ভাব ঘটেছিল। এঁরা হিন্দু এবং মুসলমানী উচ্চাঙ্গ সংগীত জানতেন। এঁদের মধ্যে অধিকাংশই শুধু গায়কই ছিলেন না, সংগীত শাস্ত্রজ্ঞ ছিলেন। ষোড়শ শতকের প্রথম দিকে গোঁড়ীয় বৈষ্ণব সম্প্রদায়ের স্বামী কৃষ্ণদাস 'গীত প্রকাশ' নামে সংগীতের একখানি প্রামাণ্য পুস্তক রচনা করেন। ষোড়শ শতকের শেষের দিকে (১৫৮৩ খৃষ্টাব্দে) নরোত্তম দাস বিলম্বিত ঋপদকে ভিত্তি করে নূতন ধরণের রসকীর্তন বা লীলাকীর্তনের প্রবর্তন করেন।

### ঋপদাঙ্গের কীর্তন

চৈতন্যোত্তর যুগের অন্ততম শ্রেষ্ঠ পদকর্তা নরোত্তম দাস বর্তমান পূর্ববঙ্গের রাজশাহী জিলার অন্তর্গত খেতরী গ্রামে এক জমিদার বংশে জন্মগ্রহণ করেন। অল্প বয়সেই তিনি গৃহত্যাগ করে বৃন্দাবন যাত্রা করেন। বৃন্দাবনে লোকনাথ গোস্বামীর কাছে তিনি বৈষ্ণবধর্মে দীক্ষা গ্রহণ করেন এবং জীব গোস্বামীর কাছে তিনি ভক্তিশাস্ত্র শিক্ষা করেন। এই বৃন্দাবনে সেই সময়ে ঋপদ সংগীতের ব্যাপক চর্চা ছিল এবং স্বভাবতই নরোত্তম দাস তা ভালোভাবে শিক্ষা করেছিলেন। ১৫৮৩ খৃষ্টাব্দে তাঁর জন্মভূমি খেতরী-তে দশ দিন ব্যাপী এক বিরাট মহোৎসব হয়। এটা খেতরীর মহোৎসব নামে খ্যাত। এই উৎসবে নরোত্তম দাস নূতন ধরণের লীলাকীর্তন করলেন। তাঁর এই পদ্ধতি 'গরানহাটী' নামে প্রচলিত।

নরোত্তম যে ঋপদাঙ্গের কীর্তনের প্রবর্তন করেন 'ভক্তিরত্নাকর' গ্রন্থে তার বিশদ বিবরণ রয়েছে। এ থেকে আমরা জানতে পারি যে খেতরীর মহোৎসবে গোকুলানন্দ কীর্তন শুরু করেন। তিনি অনিবন্ধ গীতক্রম আলাপ করেন; অর্থাৎ কেবল বর্ণনাস্বরমালাপের দ্বারা গীত শুরু হ'ল :

আলাপে গমক মল্ল মধ্য তার স্বরে

সে আলাপ শুনিতে কেবা বা ধৈর্য ধরে ॥

[ নরহরি চক্রবর্তী 'ভক্তিরত্নাকর' ]

১। কীর্তনের তিনটি ধারা। নরোত্তম প্রবর্তিত 'গরানহাটী' ছাড়া অল্প ছুটি ধারার নাম—মনোহরশাহী এবং রেণেটি। 'মনোহরশাহী'র উদ্ভব হয় বীরভূম জেলার নিকটস্থ মনোহরশাহী পরগণা থেকে। 'রেণেটি' প্রচলিত ছিল ওড়িশায়। এই ধারার প্রচারকর্তা শ্রীমানন্দ যাকে গৌড়-উৎকলা বলে অভিহিত করা হয়েছে। আর 'গরানহাটী' নামের উদ্ভব হয় গড়েরহাট বা গরানহাট পরগণার নামানুসারে।

তিনটি স্বরগ্রাম (মল্ল, মধ্য এবং তার সপ্তক) অধিকার ক'রে ক্রমান্বয়ে আলাপচারী চলতে থাকলো। সেই আলাপচারীতে সকলেই মুগ্ধ হ'ল। গায়কেরা তখন ত্রীটৈত্তল, নিত্যানন্দ প্রভৃতিকে শ্রদ্ধার সঙ্গে স্মরণ ক'রে গান ধরলেন :

বার বার প্রণমিয়া সবার চরণে ।  
 আলাপে অদ্ভুত রাগ প্রকট কারণে ॥  
 রাগিণী রহিত রাগ মূর্তিমন্ত কৈলা ।  
 শ্রুতি স্বর গ্রাম মুহূর্নাদি প্রকাশিলা ॥  
 স্তমধুর কর্ণধ্বনি ভেদয়ে গগন ।  
 পরম মাদক সূখা নহে তার সম ॥

[ —নরহরি চক্রবর্তী, 'ভক্তিরত্নাকর' ]

এরপর নরোত্তম দাস নিবন্ধ গীত পরিবেশন করলেন। ঋপদে যেমন আলাপের পর মূলগান আরম্ভ হয় তেমনি নরোত্তম দাসের কীর্তনেও আলাপের পর মূলগান সম্পাদিত হয়েছিল। এ প্রসঙ্গে আরও উল্লেখযোগ্য যে এই অল্পষ্টানে ষোল ও কর্তাল ছাড়া আর কোনও বাগধন্য ব্যবহৃত হয়েছিল ব'লে জানা যায় না। খগেন্দ্রনাথ মিত্র নরোত্তমের এই গান সম্পর্কে মন্তব্য করতে গিয়ে বলেছেন, "এই প্রবন্ধগীতই নিবন্ধ সংগীত এবং ইহাই কীর্তনগানে অমুসৃত হইয়া আসিতেছে। নরোত্তম এই নিবন্ধ গীতই করিয়াছিলেন। প্রথমে যে অনিবন্ধ শ্রীত বা আলাপচারীর দ্বারা গীত আরম্ভ হইয়াছিল, তাহার দ্বারা কিছুটা এখনও দেখিতে পাওয়া যায়। কীর্তনগানের পূর্বে নায়কেরা এখনও অর্থশূন্য বর্ণনাসের দ্বারা আলাপ করিয়া থাকেন। কিন্তু অনেক স্থলে উহা কেবল পরস্পরের কর্ণমিলনব্যাপারে পরিণত হয়। এইজন্য এই আলাপচারির নাম হইয়াছে 'মেল' বা 'মেল জমাট'। অর্থাৎ সূরের 'জমাট' করিয়া গান ধরা হয়।"<sup>১</sup>

খগেন্দ্রনাথ মিত্র আরও বলেছেন যে, প্রবন্ধ সংগীতের চারটি ধাতু ও ছ'টি অঙ্ক থাকে। অধিকাংশ বৈষ্ণব পলাবলীতে উদ্গ্রাহ, মেলাপক, ধ্রুব এবং আভোগ এই চারটি ধাতু বা অবয়ব গঠনের রীতি অনুসরণ করা হয়েছে।<sup>২</sup> এ সত্ত্বেও কিন্তু কীর্তনের একটা স্বাতন্ত্র্য আছে।

১। 'কীর্তন', কলিকাতা ( ১৩৫২ ), পৃ: ২৯

২। ঐ , ঐ , পৃ: ২৮

রবীন্দ্রনাথের ভাষায় বলতে গেলে, “বাংলা দেশে কীর্তন গানের উৎপত্তির আদিতে আছে একটি অত্যন্ত সত্যমূলক গভীর এবং দূরব্যাপী হৃদয়াবেগ। এই সত্যকার উদ্দাম বেদনা হিন্দুস্থানী গানের পিঞ্জরের মধ্যে বন্ধন স্বীকার করতে পারলে না.....। অথচ হিন্দুস্থানী সংগীতের রাগরাগিণীর উপাদান সে বর্জন করেনি, সে সমস্ত আপন নূতন সংগীতলোক সৃষ্টি করেছে।”<sup>১</sup> রবীন্দ্রনাথ ঠিকই বলেছেন যে, “বাঙালীর কীর্তন গানে সাহিত্যে এবং সংগীতে মিলে এক অপূর্ব সৃষ্টি হয়েছিল.....। তার মধ্যে যে বহুশাখায়িত নাট্যরস আছে তা হিন্দুস্থানী গানে নেই।”<sup>২</sup> চৈতন্যদেবের সময় থেকে কীর্তনের যে প্রসার ঘটলো তাতে একই সঙ্গে দেখা যায় গীত এবং নৃত্য। ‘ভক্তিরত্নাকর’ গ্রন্থে নরহরি চক্রবর্তী নরোত্তম দাসের কীর্তনের যে বিবরণ দিয়েছেন তা থেকে বেশ বোঝা যায় যে, এই কীর্তন রীতিমত অভিজাত সংগীত। এর পরে যে মনোহরশাহী ধারার উদ্ভব হয় তা সরলতর এবং লঘুতর। এর পরে যে ‘রেণেটি’ ধারার সৃষ্টি হয় তা আরও সরল এবং লঘু।

শেতরীর মহোৎসবের পরে শ্রীখণ্ড ও কাটোয়া-তে যে মহোৎসব হয় তাতেও গরাণহাটী কীর্তনের অহুষ্ঠান হয়েছিল। পরে অবশ্য এই রীতিতে কিছু পরিবর্তন সূচিত হয় এবং গায়ন পদ্ধতিকে অপেক্ষাকৃত সরল করে পরিবেশিত হ’তে থাকে।

## ঋপদের চর্চা

বাংলা দেশে ঋপদের পুরোপুরি চর্চা শুরু হয় অষ্টাদশ শতাব্দী থেকে। এই সময়ে বিষ্ণুপুরের রাজা দ্বিতীয় রঘুনাথ সিংহ, তানসেনের পুত্র বিলাস খাঁর বংশধর বাহাদুর খাঁ-কে বিষ্ণুপুরে নিয়ে আসেন। বাহাদুর খাঁ-র সঙ্গে এসেছিলেন বিখ্যাত মদক্ষী পীরবক্স। বাহাদুর খাঁ-কে পাঁচশত টাকা বেতনে আনা হয়েছিল।<sup>৩</sup>

ঔরঙ্গজেবের মৃত্যুর পর অর্থাৎ ১৭০৭ খৃষ্টাব্দের পর মোগল সাম্রাজ্য ভেঙে পড়তে শুরু করে। ঔরঙ্গজেব তাঁর তিন পুত্র—মু’আজম, মহম্মদ আজম, মহম্মদ কামবক্স—এর মধ্যে সাম্রাজ্য সমভাবে বিভক্ত করে মৃত্যুর পূর্বে উইল করে

১। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ‘সংগীতচিন্তা’ পৃ: ১৭৩—১৭৪

২। ঐ ঐ পৃ: ১৭৬

৩। রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, ‘বিষ্ণুপুর,’ ( ১:৪৮ ), পৃ: ৩২



সিয়েছিলেন। কিন্তু তবুও সিংহাসন নিয়ে পুত্রদের মধ্যে বিবাদ বন্ধ করা সম্ভব হয়নি। তরবারির বলে মু'আজম বাহাছর শাহ (প্রথম শাহ আলম) নাম নিয়ে সিংহাসনে আরোহণ করেন। তিনি জ্ঞানী, উদার নরপতি ছিলেন। তাঁর সময়ও সংগীতের পৃষ্ঠপোষণার বিশেষ কমতি হয়নি। কিন্তু তাঁর মৃত্যুর পর আবার সিংহাসন নিয়ে তাঁর চার পুত্রের মধ্যে দ্বন্দ্ব শুরু হয় এবং তিন পুত্র যুদ্ধে নিহত হওয়ার পরে প্রথম পুত্র জাহান্দার শাহ সিংহাসন অধিকার করেন। জাহান্দারের রাজত্ব সম্পর্কে Khāfi Khān লিখেছেন, "In the brief reign of Jahāndār violence had full sway. It was a fine time for minstrels and singers and all the tribes of dancers and actors."<sup>১</sup>

জাহান্দারকে তাঁর প্রধান মন্ত্রী জুলফিকার খাঁ সহ দিল্লী দুর্গে হত্যা করা হয়। ১৭১৩ খৃষ্টাব্দে ফারুকশিয়ার দিল্লীর সিংহাসন অধিকার করেন। তিনিও নামে মাত্র নবাব ছিলেন। তাঁর পরে য় রাই দিল্লীর সিংহাসনে বসেছেন তাঁরাই প্রকৃতপক্ষে অপরের হাতের পুতুল ছিলেন। ততমধ্যেই ব্রিটিশ সরকার ভারতবর্ষে ক্ষমতা বিস্তার করছিলেন এবং দ্বিতীয় শাহ আলম তাঁর মৃত্যু পর্যন্ত (১৮০৬ খৃষ্টাব্দ) ইংরাজের পেন্সন ভোগী হয়ে জীবিত ছিলেন। দ্বিতীয় শাহ আলম ক্ষমতা হাতে পেয়ে (১৭৫৯ খৃঃ) নিজেকে দেখলেন বন্দী অবস্থায় বাস করছেন। তিনি তাঁর সর্বশক্তিমান উজীর গাজী উদ্-দীন ইমাদ-উল-মলুক-এর হাত থেকে বাঁচবার ক্ষমতা পালিয়ে বেড়াতে থাকলেন এবং শেষ পর্যন্ত ইংরাজের শরণাপন্ন হলেন। এই সময়েই দিল্লীর দরবারে যে সমস্ত সংগীতজ্ঞরা ছিলেন তাঁরা ভারতের দেশীয় রাজাদের দরবারে আশ্রয়লাভ করতে থাকেন। এই শাহ আলমের দরবারেরই বিখ্যাত সংগীতজ্ঞ বাহাছর খাঁ, বিষ্ণুপুরের রাজা, দ্বিতীয় রঘুনাথের রাজসভায় চলে আসেন।

এই সময় থেকেই বিষ্ণুপুরে ঋপদের চর্চা শুরু হয় এবং এই স্থান ক্রমশঃ ঋপদ চর্চার একটি বড় কেন্দ্র হয়ে ওঠে।

বাংলা দেশ ছিল পূর্ব, উত্তর এবং রাঢ় এই তিন ভাগে বিভক্ত। এখন বাঁকুড়া জেলায় রাঢ়ভূমির যে অংশ বর্তমান সেই অংশই অতীতের বিষ্ণুপুর রাজ্যের গৌরব-স্মৃতি বহন করছে। এই বিষ্ণুপুর রাজ্যের খ্যাতি সেই মহাভারতের

১। Khāfi Khān, 'Muntakhab-ul-lubāb,' (Bib. Ind., Calcutta, 1869). Elliot and Dowson vol. VII.

যুগ থেকে প্রবহমান। কেবল বর্তমানের বাঁকুড়া জেলা নয়, এক সময় মেদিনীপুর, বর্ধমান, এবং বর্তমান বিহারের ছোটনাগপুরের কিছু অংশ বিষ্ণুপুরের অন্তর্ভুক্ত ছিল। বিষ্ণুপুর বহুকাল ধরে বঙ্গভূমিতে স্বাধীনতা অক্ষুণ্ণ রেখেছে। বিষ্ণুপুর রাজ্য অতি প্রাচীন কাল থেকে মল্লভূম নামে খ্যাতি লাভ করে এসেছে। সপ্তম শতাব্দীতে মল্লরাজ বংশ স্থাপন করেন আদি মল্ল রঘুনাথ। তিনি রাঢ় ও ওড়িয়ার সীমার মধ্যে বিস্তৃত ভূখণ্ড মল্লরাজ্যের অধিকারভুক্ত করেন। এই হ'ল নেকালের বিষ্ণুপুর রাজ্য।

মল্লবংশের রাজা রাজ মল্লের সময় (খৃষ্টীয় ত্রয়োদশ শতাব্দী) থেকে বর্তমান কাল পর্যন্ত বিষ্ণুপুর সংগীত সাধনার জগৎ প্রসিদ্ধ। বিষ্ণুপুরের আর এক রাজা বীর হাযীর। বীর হাযীর মোগল সম্রাট আকবর শাহ-র সমসাময়িক। আকবরের রাজত্বকাল ১৫১৬—১৬০৫) নবপতি। রাজা বীর হাযীর বৈষ্ণব ধর্ম গ্রহণ করেন। তিনি কতকগুলি সংগীত ও পদাবলী রচনা করে বৈষ্ণব সাহিত্য সমৃদ্ধ করেন।

মল্লবংশের পরবর্তী সমস্ত রাজাই সংগীতের পৃষ্ঠপোষকতা করে গেছেন। তাঁদের মধ্যে কেউ কেউ সংগীত শাস্ত্রে রীতিমত পণ্ডিত ছিলেন। বিষ্ণুপুরের রাজা চৈত সিংহের পুত্র নিমাই সিংহ সংস্কৃত ভাষা এবং সংগীত শাস্ত্রে প্রচুর জ্ঞান অর্জন করেছিলেন। তাঁর রচিত 'রাগমালা' গ্রন্থটি সংগীতে তাঁর গভীর পাণ্ডিত্যের পরিচয় বহন করছে।

সংগীতের ক্ষেত্রে ভারতের গৌরবস্থল বিষ্ণুপুর। আলাউদ্দীন খিলজীর যুগ থেকে আরম্ভ করে মোগল বাদশাহী শাসনের শেষ পর্যন্ত দিল্লী নগরী সংগীত চর্চার জগৎ বিখ্যাত হয়ে উঠেছিল। দিল্লী শুধু তাই রাজনৈতিক দিক থেকেই ভারতের রাজধানী নয়, সংগীত জগতেরও রাজধানী ছিল। “বিষ্ণুপুরের সংগীতের অতুলন দিল্লীর সংগীত-চর্চার গ্রায খ্যাতিলাভ করায় বিষ্ণুপুরকে এক সময় ‘ছোট দিল্লী’ নামে অভিহিত করা হইত।”<sup>১</sup> রাজা দ্বিতীয় রঘুনাথ সিংহ বিষ্ণুপুরের দরবারকে দিল্লীর দরবারে পরিণত করতে চেয়েছিলেন। এই উদ্দেশ্যে তিনি অষ্টাদশ শতাব্দীতে দিল্লী বেকে মুদলমান ওস্তাদদের নিয়ে আসেন। বাহাদুর খাঁ এঁদের অগ্রতম।

বিষ্ণুপুর রাজ্যে সর্বপ্রথম সংগীত শাস্ত্রের আলোচনা শুরু হয় মল্লরাজ বংশের ৪২তম রাজা পৃথ্বীমল্লের রাজত্বকালে অর্থাৎ খৃষ্টীয় চতুর্দশ শতাব্দীতে দিল্লী থেকে

বাহাদুর খাঁ এবং গীরবজ্জকে আনা থেকেই বোঝা যায় যে এই রাজ্যে সংগীতের স্বর্ধু অহুশীলন এবং প্রচারের জ্ঞা কি অক্লান্ত পরিশ্রম ও কি পরিমাণে অর্থব্যয় করা হয়েছে।

রাজা রঘুনাথ সিংহ আনলেন বাহাদুর খাঁকে। এই বাহাদুর খাঁ-র প্রধান শিষ্য হলেন গদাধর চক্রবর্তী। চক্রবর্তী পরিবার সংগীতকে স্রুতিরূপে গ্রহণ করেছিলেন। এই বংশের বহু বিচক্ষণ সংগীতজ্ঞ তাঁদের সংগীত সাধনা দ্বারা বিষ্ণুপুরের গৌরব বৃদ্ধি করেন। তাঁদের মধ্যে শ্রামচাঁদ, কানাই, মাধব চক্রবর্তী অগ্রতম। কানাই ও মাধব সংগীত সাধনায় এতই একাগ্রচিত্ত ছিলেন যে, সাধারণ লোকে তাঁদের পাগল মনে করতো। সংগীত শিক্ষার জ্ঞা তাঁদের বহুদেশ ঘুরতে হয়। গদাধরের অগ্রতম বংশধর নীলমার্ণ চক্রবর্তী মহারাজা ষতীন্দ্রমোহন ঠাকুরের সংগীত-শিক্ষক ছিলেন। বাহাদুর খাঁ-র পর গদাধর চক্রবর্তী রাজসভার সংগীত অধ্যাপকের পদে প্রতিষ্ঠিত হন। তাঁর শিষ্যদের মধ্যে কৃষ্ণমোহন গোস্বামীর নাম উল্লেখযোগ্য। তিনি ও তাঁর শিষ্য রামশঙ্কর ভট্টাচার্য বিষ্ণুপুরের রাজসভায় সংগীত অধ্যাপকের পদ লাভ করেন।

বাংলাদেশের সংগীত জগতে রামশঙ্কর ভট্টাচার্য স্বাতন্ত্র্যে এবং মনীষায় একটি উজ্জল জ্যোতিষ্কের দ্বায় বিরজমান। আজ থেকে প্রায় শতবর্ষ আগেই বিষ্ণুপুরে তিনি জন্মগ্রহণ করেছিলেন। তাঁর পিতা গদাধর ভট্টাচার্য বিষ্ণুপুর রাজের সভাপণ্ডিত ছিলেন। অল্প বয়সেই রামশঙ্কর পিতার দ্বায় শাস্ত্র ও পণ্ডিত হয়ে ওঠেন। কিন্তু ছোটবেলায় সংগীতের সঙ্গে রামশঙ্করের কোনও সম্পর্ক ছিল না। বড় হয়ে তিনি যখন রাজসভায় যাতায়াত শুরু করলেন, তখনই রামশঙ্কর সন্ধান পেলেন নিজের জগতের। প্রতিভাশালী সংগীত শিল্পীদের সাধনা তাঁর হৃদয় আকর্ষণ করল। তিনি সংগীত সাধনা শুরু করলেন এবং অল্প সময়ের মধ্যেই তিনি সংগীতের তাত্ত্বিক এবং ব্যবহারিক উভয় দিকেই পারদর্শিতা অর্জন করেন। বিষ্ণুপুরের সংগীতকলাবিদগণ এই প্রতিভাকে চিনতে ভুল করলেন না, তাঁরা তাঁকে গুরুপদে বরণ করে নিলেন। বিষ্ণুপুররাজ রামশঙ্করকে সর্বতোভাবে সাহায্য করতেন।

রামশঙ্কর তাঁর স্ররচিত গানের বিস্তৃত মধুর আলাপে বাণীর যে অর্চনা করে গেছেন তা আজও আবেদন জানায়। তাঁর রচিত ‘অজ্ঞান-তমো-নিকরে’ গানটি প্রায় সব সংগীতরসজ্ঞেরই মুখে স্তনতে পাওয়া যায়। সংগীতগুরু রামশঙ্করের দানে সংগীত-সাহিত্যও সমৃদ্ধি লাভ করেছে।

সংগীতশাস্ত্রানুযায়ী রাগ-রাগিণীর বিস্তৃত রাগ বিস্তারে রামশঙ্কর প্রভূত খ্যাতি অর্জন করেন। ভাবপূর্ণ উচ্চাঙ্গের গীত রচনাতেও তিনি সাহিত্য ও সংগীতের এক অপূর্ব সমন্বয় সাধন করেন। তাঁর গানগুলি নির্দিষ্ট রাগরাগিণীতে এবং ধামার, কাঁপতাল প্রভৃতি ঋপদাঙ্গের তালে রচিত। বাংলা ভাষায় রচিত উচ্চ ভাবপূর্ণ গীত যে কতদূর প্রীতিপদ ও মর্মস্পর্শী হ'তে পারে, এবং তাতে ভাষাগত গাঙ্গীর্ষ কি পরিমাণে প্রকাশ পায়—সংগীতগুরু রামশঙ্কর ভট্টাচার্যের প্রতিটি গানে তার পরিচয় বর্তমান।

রামশঙ্কর ভট্টাচার্যের পরেই সংগীতাচার্য রামকেশব ভট্টাচার্যের নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। রামশঙ্কর ভট্টাচার্যের এই সংগীতবেত্তা পুত্রটিও পিতার স্নায় বিখ্যাত গায়করূপে প্রতিষ্ঠিত হ'য়েছিলেন।

এক সময় রামকেশব ভট্টাচার্য কুচবিহারাধিপতি মহারাজ নৃপেন্দ্রনারায়ণ ভূপ বাহাদুরের সভায় সংগীত আলাপের জন্য আমন্ত্রিত হ'ন। মহারাজ গুণীর পূজারী ছিলেন। ভট্টাচার্য মহাশয়ের শাস্ত্রানুসৃত উচ্চাঙ্গের গান শুনে তিনি অভিভূত হয়ে পড়েন যে রামকেশবকে তিনি একটা হাতী ও নগদ পাঁচহাজার টাকা দিয়ে পুরস্কৃত করেন।

ভট্টাচার্য মহাশয়ের শেষ জীবন কাটে কলকাতার বিখ্যাত ছাত্তাবাবুর (আশুতোষ দেব) বাড়ীতে সংগীত চর্চা ক'রে। এখানেই তিনি শেষ নিঃশ্বাস ত্যাগ করেন।

সংগীত-গুরু রামশঙ্কর ভট্টাচার্যের শিষ্যত্ব গ্রহণ ক'রে যঁারা বিখ্যাত হয়েছিলেন তাঁদের মধ্যে কেশবলাল চক্রবর্তীর নাম উল্লেখযোগ্য। তিনি কলকাতায় বাস করতেন। এখানেই তিনি উচ্চদরের গায়ক হিসাবে প্রতিষ্ঠা লাভ করেন। তাঁর বড় হওয়ার মূলে তদানীন্তন কলকাতার স্বনামধন্য ধনী নাগরিক তারকনাথ প্রামাণিকের দান অপরিণীম।

কেশবলাল চক্রবর্তীর তিন পুত্র রামতারণ চক্রবর্তী, রামহৃন্দর চক্রবর্তী, আশুতোষ চক্রবর্তী—প্রত্যেকেই সংগীতে পাণ্ডিত্য অর্জন করেছিলেন।

রামশঙ্করের আর একজন শিষ্য ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী বিষ্ণুপুরের অন্তর্গত দাঁতনা-মেদিনীপুরে ১৮১৩-এ জন্মগ্রহণ করেন। শৈশব থেকেই কথকতা-র প্রতি তাঁর বিশেষ আকর্ষণ ছিল। পরে কথকতার উপযোগী গান শেখার জন্য সংগীতগুরু রামশঙ্কর ভট্টাচার্যের শিষ্যত্ব গ্রহণ করেন। কিন্তু সংগীত গুরুর সংস্পর্শে এসে তিনি উচ্চাঙ্গ সংগীতে আকৃষ্ট হয়ে পড়েন। কলে

তিনি কথকতা করাকে বৃত্তি হিসাবে গ্রহণ করার সংকল্প ভাগ করেন এবং ঋপদ অহুমতি পেয়ে তাঁর কাছেই উচ্চাঙ্গ সংগীত অহুশীলন করতে শুরু করেন।

কিছুকাল পর ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী কলকাতার পাথুরিয়াঘাটার ঠাকুর বাড়ীতে আমন্ত্রিত হয়ে আসেন। সেখানে ষতীন্দ্রমোহন ঠাকুর এবং রাজা স্তার শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর তাঁর কাছে সংগীত শিক্ষা করেন। প্রতিভাযশা কালীপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়ও সংগীতজগতের দিকপাল স্বরূপ বাংলার ক্ষেত্রমোহন গোস্বামীর শিষ্য ছিলেন।

মহারাজ ষতীন্দ্রমোহন ও রাজা স্তার শৌরীন্দ্রমোহন-এর সভায় তিনি শ্রেষ্ঠ সংগীতাত্মারের সন্ধান পেয়েছিলেন। সংগীত-শাস্ত্রের ত্রীষদ্বির জ্ঞাত রাজা স্তার শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের প্রচেষ্টায় প্রধান সহযোগী ছিলেন ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী। সংগীত-সাহিত্যে ক্ষেত্রমোহন গোস্বামীর দানও ষথেষ্ট। শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের প্রচেষ্টায় কলকাতায় সর্বপ্রথমে ষে ‘বঙ্গ সংগীত বিদ্যালয়’ প্রতিষ্ঠিত হয় ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী তার তত্বাবধায়ক ছিলেন। এই বিদ্যালয়ের সঙ্গে যুক্ত থাকাকালীন তিনি কণ্ঠ সংগীত ও ষন্ত্র সংগীত সম্পর্কে কয়েকটি গ্রন্থ রচনা করেন। তিনি অনেক গানও রচনা করেন।

ভারতবর্ষে সর্বপ্রথম ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী অর্কেস্ট্রা গঠন করেছিলেন। এই কাজে তাঁর সহযোগী ছিলেন ষদুনাথ পাল। ১৮৫৮ সালের জুলাই মাসে বেলগাছিয়া নাট্যশালায় ‘রত্নাবলী’ নাটকের অভিনয়ের সময় ঐকতান বাদন দেওয়া হয়েছিল।<sup>১</sup>

ঠাকুরবাড়ী থাকাকালীন বারাণসীর বিখ্যাত বীণকার লক্ষ্মীপ্রসাদ মিশ্রের কাছে ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী ঋপদ ও বীণাবাণ্ড শিক্ষা করেন। তাঁর রচিত ঐশ্বল্লির মধ্যে ‘একতানিক স্বরলিপি’, ‘সংগীতসার’, ‘গীতগোবিন্দের স্বরলিপি’, ‘কণ্ঠকৌমুদী’, ‘আশুরজনী তব’ প্রভৃতি উল্লেখযোগ্য। ক্ষেত্রমোহনের শিষ্য-শুণ্ডলর মধ্যে তিন জন ছিলেন স্বনামধন্য—পাথুরিয়াঘাটার শৌরীন্দ্রমোহন, প্রতিভাদীপ্ত ও অসামান্য সংগীত-তত্ত্বজ্ঞ পণ্ডিত কুমুদন বন্দ্যোপাধ্যায় ও ত্রাসতরঙ্গ দাদক এবং সেতারী স্বরবাহারী কালীপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়।

বিষ্ণুপুরের সংগীতাত্মার দীনবন্ধু গোস্বামী সংস্কৃতিসম্পন্ন গায়ক ছিলেন। তিনি সংগীতগুরু রামশঙ্কর ভট্টাচার্যের কৃতী শিষ্যগণের অগ্র্যতম। দীনবন্ধু গোস্বামী

১। অমূল্যচরণ বিদ্যাহূষণ, ‘ভারতীয় সাংস্কৃতির উৎসধারা’ (১৩৭২-এর সংস্করণ), পৃ: ৬২২-৭০০

খেয়াল, টপ্পা ও ঠুংরী প্রকৃতি সব রকম গানেই অভিজ্ঞ ছিলেন। অবশ্য ‘খেয়াল’ গানেই তিনি যশস্বী হ’ন। তিনি সংগীত রচনাতেও দক্ষ ছিলেন।

ভারতবর্ষব্যাপী ধ্যাতিলাভ করেছিলেন বিষ্ণুপুরের অগ্রতম উজ্জল রত্ন যদুনাথ ভট্টাচার্য। তিনি প্রসিদ্ধ যন্ত্রসংগীত শিল্পী মধু ভট্টাচার্যের পুত্র ছিলেন। যদুনাথ পরে ‘যদুভট্ট’ নামে সংগীতজগতে প্রসিদ্ধি লাভ করেন।

সংগীতগুরু রামশঙ্কর ভট্টাচার্যের শিষ্য যদুভট্ট পিতার কাছে সুরবাহাব, সেতার, মৃদঙ্গ প্রভৃতি যন্ত্রসংগীত অহুণীলন করেন। এই কারণে যদুভট্ট কণ্ঠসংগীত এবং যন্ত্রসংগীত এ সমান দক্ষতা অর্জন করেন। তিনি দিল্লী গোয়ালিয়র, জয়পুর প্রভৃতি স্থানে ভ্রমণ করেন এবং ঐ সব স্থানে সে যুগের বিখ্যাত ওস্তাদদের সংস্পর্শে আসেন।

যদুভট্ট হিন্দীভাষাতে ভাবপূর্ণ সংগীত রচনা করতে পারতেন। হিন্দী-ভাষাতে তাঁর দখল থাকায় অ-বাঙালী সংগীত রসিকদেরও তিনি অতি সহজে মুগ্ধ করতে পারতেন। এজুগুই ভারতের বিভিন্ন প্রদেশে সুপরিচিত ও সুপ্রসিদ্ধ হয়েছিলেন। তাঁর হিন্দী ও বাংলাভাষায় রচিত গানগুলি সংগীত বিশারদ রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় কর্তৃক সম্পাদিত ‘সংগীত মঞ্জরী’ গ্রন্থে প্রকাশিত হয়েছে।

বিভিন্ন রাজসভায় যদুভট্টকে সংগীতাত্যর্চপদে অধিষ্ঠিত করা হয়। পঞ্চকোটরাজ তাঁকে ‘রত্ননাথ’ উপাধি দান করেন। ত্রিপুরার মহারাজা বীরচন্দ্র মানিক্য বাহাদুর তাঁর সংগীতে মুগ্ধ হয়ে তাঁকে ‘তানবাজ’ উপাধিতে ভূষিত করেন। তিনি রবীন্দ্রনাথের সংগীত গুরুর অগ্রতম। ত্রিপুরার রাজসভায় থাকাকালে যদুভট্ট অসুস্থ হয়ে পড়েন এবং বিষ্ণুপুরে ফিরে গিয়ে তাঁর মৃত্যু হয়। তিনি চূর্যাবল্লভ বছর বেঁচে ছিলেন।

সংগীতগুরু রামশঙ্কর ভট্টাচার্যের পরলোকগমনের পর তাঁর কৃতী শিষ্যগণের প্রায় সকলেই অর্থ ও প্রতিষ্ঠালাভের আশায় বিষ্ণুপুর ছেড়ে কলকাতা বা অন্যান্য স্থানে চলে যান। মাত্র দুজন শিষ্য বিষ্ণুপুরে থেকে বাংলার এই সংগীত-ভীর্ষে গৌরবকে অক্ষুণ্ণ রাখতে বদ্ধ-পরিকর হ’ন। এই দুই সংগীত-সাধক হলেন সংগীত গুরুর পুত্র রামকেশব ভট্টাচার্য এবং রামশঙ্করের প্রিয়তম শিষ্য অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়। বিষ্ণুপুরের সংগীতাত্যর্চের শূন্যপদ পূর্ণ করেন অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়। জীবনের শেষ দিন পর্যন্ত তিনি এই পদের মর্যাদা সসম্মানে রক্ষা করে গেছেন।

বিষ্ণুপুরের বিখ্যাত পণ্ডিত গঙ্গানারায়ণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের একমাত্র পুত্র

অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়। প্রথম জীবনে তিনি সংস্কৃত অধ্যয়ন করেন। পরে তিনি সংগীতে আকৃষ্ট হয়ে সংগীত-গুরু রামশঙ্করের শিষ্য গ্রহণ করেন।

গুরুর দেহত্যাগের পর অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায় বিষ্ণুপুরের সংগীত-সিংহাসনে আচার্যের পদে অধিষ্ঠিত হ'ন। তখন দ্বিতীয় গোপাল সিংহ বিষ্ণুপুরের মহারাজা। বিষ্ণুপুর রাজ্যের আর্থিক অবস্থা এই সময়ে কিছুটা ভাঙনের দিকে। কিন্তু অনন্তলালের আর্থিক লালসা ছিল না। তাই তিনি বিষ্ণুপুর রাজ্যেই থেকে যান। তাঁর চরিত্র এবং ব্যবহার ছিল অতুলনীয়। মহারাজা গোপাল সিংহ অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়ের অসাধারণ সংগীত-নৈপুণ্য দেখে তাঁকে 'সংগীত কেশরী' উপাধি দান করেন। মহারাজের দুই পুত্র তাঁর কাছে সংগীত শিক্ষা ক'রে কৃতবিশ্ব হ'ন।

মহারাজা গোপাল সিংহ বিষ্ণুপুরে সর্বপ্রথম সংগীত বিদ্যালয় স্থাপন করেন। এটিকেই ভারতবর্ষের সর্বপ্রথম সংগীত-শিক্ষা-প্রতিষ্ঠানরূপে গণ্য করা হয়। গোপাল সিংহের পুত্র মহারাজা রামকৃষ্ণ দেবের রাজত্বকালে অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায় এই প্রতিষ্ঠানের কণ্ঠ-সংগীত শিক্ষাদানের ভার নেন। এই বিদ্যালয়টি আজও বিষ্ণুপুরের সংগীতগৌবব অক্ষুণ্ণ রেখেছে।

এই সংগীত বিদ্যালয়ে সংগীতকেশরী অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়ের কাছে সংগীত শিক্ষা ক'রে কালক্রমে যারা দিকপাল সংগীতজ্ঞ হিসাবে প্রসিদ্ধি অর্জন করেন তাঁদের মধ্যে উদয়চন্দ্র গোস্বামী, কলকাতা সংগীত সমাজের ভূতপূর্ব অধ্যাপক রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী, রাজা স্মার শেরীজুমোহন প্রতিষ্ঠিত সংগীত বিদ্যালয়ের আচার্য বিপিনচন্দ্র চক্রবর্তী, নড়াঙ্গোল রাজসভার সংগীতাচার্য রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়, বর্ধমান রাজসভার সংগীতাচার্য গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, হারাদন চক্রবর্তী, ঈশ্বরচন্দ্র সরকার, অধিকাচরণ কাব্যতীর্থ প্রভৃতির নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। সংগীতাচার্য রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় ও সংগীতনায়ক গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় সংগীতকেশরী অনন্তলালের কৃতী সন্তান।

এঁদের মধ্যে গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়ের প্রতিভা বহুমুখী ছিল। তিনি তাঁর পিতা অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়ের কাছে তের বছর ধরে ঋণদ গান শিক্ষা করেন। তিনি খেলাল গান শিক্ষা করেন প্যার খাঁ-র শিষ্য গুরুপ্রসাদ মিশ্রের কাছে। গুরুপ্রসাদ মিশ্রের বড় ভাই রামপ্রসন্ন মিশ্রের কাছে তিনি শিক্ষা করেন টপ্পা ও ফুরী। বর্ধমান রাজ্য তাঁকে 'সংগীত নায়ক' উপাধি দান করেন এবং রবীন্দ্রনাথ তাঁকে দান করেন 'স্বরসরস্বতী' উপাধি। তিনি পাঁচ হাজার ঋণদ, খেলাল ও টপ্পা

আয়ত্ত করেছিলেন ব'লে জানা যায়। তিনি 'সীতমালা', 'ভানমালা', 'সংগীত-লহরী', 'সংগীত চক্রিকা' প্রভৃতি গ্রন্থের রচয়িতা।

বিষ্ণুপুরের শ্রেষ্ঠ মৃদঙ্গ বিশারদ জগৎচাঁদ গোস্বামীর পুত্র সংগীতচার্য রাধিকা-প্রসাদ গোস্বামী আবাল্য সংগীতের একনিষ্ঠ সাধক ছিলেন। প্রায় বিশ বছর ধরে সংগীত শিক্ষা ও সাধনা দ্বারা তিনি সিদ্ধিলাভ করেন। এই সাধনায় তাঁর গুরু ছিলেন সংগীতকেশরী অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায় এবং যদুভট্ট।

মহানগরী কলকাতাকেই তিনি তাঁর কণ্ঠাঙ্কিত সংগীত-বিদ্যা প্রকাশের ক্ষেত্ররূপে গ্রহণ করেন।

কলকাতায় রাধিকাপ্রসাদ বেতিয়া ঘরাণার লব্ধপ্রতিষ্ঠ ঋণদী শিবনারায়ণ মিশ্র ও গুরুপ্রসাদ মিশ্রের কাছে সংগীত শিক্ষা করেন। বেতিয়া ঘরাণা মূলত ঋণদ গানের ওপর প্রতিষ্ঠিত হলেও গুরুপ্রসাদ মিশ্র খেয়াল গানও করতেন। রাধিকাপ্রসাদ গুরুপ্রসাদের কাছে কিছু খেয়াল গানও শেখেন।

ষট্টিশ দাবেন্দ্রনাথ তাঁকে জোড়াসাঁকোর ভবনে নিয়ে এসে তাঁর সংগীত প্রতিভা বিকাশের সুযোগ করে দেন। এই সুত্রে রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী ভারত সংগীত সমাজের সংপ্রবে আসেন; কলে সারা ভারতে তাঁর সংগীত প্রতিভার কথা ছড়িয়ে পড়ে। কিছুকাল পরে কালীমবাজারের স্বনামধন্য মহারাজ মণীন্দ্রচন্দ্র নন্দী তাঁকে সসম্মানে কালীমবাজারে নিয়ে গিয়ে তাঁর সংগীত-সভায় আচার্যের পদে অধিষ্ঠিত করেন।

রাধিকাপ্রসাদ তিন পুত্র রেখে পরিণত বয়সে পরলোকগমন করেন। এঁদের মধ্যে জ্যেষ্ঠ গোবিন্দ গোস্বামীকে তিনি সংগীত বিদ্যা দান করেন। কিন্তু ছুঁধের বিষয় তিনি অল্প বয়সেই মারা যান। পরে রাধিকাপ্রসাদ তাঁর ভ্রাতৃপুত্র জানেন্দ্রপ্রসাদ গোস্বামীকে সংগীত শিক্ষা দেন। রাধিকাপ্রসাদের এই শিষ্যটি গুরুর মুখ উজ্জ্বল করেন।

### ঋণদ চর্চার বিভিন্ন কেন্দ্র

উনবিংশ শতাব্দীর প্রথম থেকেই বাংলাদেশে উচ্চাঙ্গ সংগীত বিশেষভাবে ঋণদ-এর চর্চা ব্যাপকভাবে শুরু হয়। উনবিংশ শতাব্দীর প্রথম দিকে চুঁচুড়া (হুগলী জেলার অন্তর্গত), কুষ্মনগর (নদীয়া জেলায়) এবং মুর্শিদাবাদ উচ্চাঙ্গ সংগীত, বিশেষভাবে ঋণদ চর্চার কেন্দ্র হয়ে ওঠে। ওস্তাদ মান খাঁ ১৮০৬ খ্রিষ্টাব্দে চুঁচুড়ায় স্থায়ীভাবে বসবাস শুরু করেন। এর কাছাকাছি সময়ে ওস্তাদ



বড়ে মিয়া, হাস-সু খাঁ, হরছ খাঁ, ছীরা এবং বুলবুল মুর্শিদাবাদে এসে বাস করতে থাকেন। ওস্তাদ রত্নল বক্স প্রথমে কৃষ্ণনগর রাজবাড়ীতে আশ্রয় লাভ করেন। পরে তিনি হুগলী জেলার অন্তর্গত ত্রীরামপুরে বসবাস আরম্ভ করেন।

পূর্বেই উল্লেখ করা হয়েছে যে দিল্লীর বাদশাহ দ্বিতীয় শাহ আলম ১৮০৬ খৃষ্টাব্দে পরলোক গমন করেন। তিনি ছিলেন ইংরাজের পেনসনভোগী নবাব এবং তাঁর সময়েই দিল্লীর দরবারের সংগীতজ্ঞরা ভাবতবর্ষের বিভিন্ন মুসলমান নবাব, হিন্দু রাজা এবং জমিদারদের দরবারে আশ্রয় গ্রহণ করেন। এরূপ জানা যায় যে এঁদের অধিকাংশই ১৭৫৭ খৃষ্টাব্দ থেকে ১৮০৬ খৃষ্টাব্দের মধ্যে বাংলা দেশে স্থায়ী ভাবে বাস করতে আরম্ভ করেন। হায়দার খাঁ বেতিয়ায় চলে যান, ছজ্জ খাঁ যান লক্ষ্মী-এ এবং ওস্তাদ মান খাঁ, ওস্তাদ বড়ে মিয়া, হাস-সু খাঁ প্রভৃতি বাংলা দেশে আসেন।

চুঁচুড়ার রামচন্দ্র শীল ওস্তাদ মান খাঁর প্রথম শিষ্য। এছাড়া গোপাল চন্দ্র পাঠক, পরাণ মুখোপাধ্যায়, বামকৃষ্ণ পাল, রামকানাই মুখোপাধ্যায় প্রমুখ সংগীতজ্ঞরা তাঁর শিষ্যত্ব গ্রহণ করেছিলেন।

ওস্তাদ বহুল বক্সের যোগ্য শিষ্য ছিলেন রামদাস গোস্বামী। এই রামদাস গোস্বামীর কাছেই ত্রীরামপুরের নিমাইচাঁদ ঘোষাল এবং বারাণসীর হরিনারায়ণ মুখোপাধ্যায় ঋপদ শিক্ষা করেন। হরিনারায়ণ অবশ্য আরও কয়েকজন হিন্দু এবং মুসলমান ওস্তাদের কাছে ঋপদ গান শিখেছিলেন।

বিষ্ণুপুরের সংগীতজ্ঞরা হিন্দী, ব্রজবুলি এবং বাংলা—এই তিন ভাষাতেই ঋপদ বচন করেছেন। অবশ্য তাঁরা এমনভাবে শব্দ চয়ন করেছেন যাতে হিন্দুস্থানী ঋপদের সুরবিলাসে অসুবিধা না হয়। এই সব গানের কিছু কিছু উদাহরণ দেওয়া হ'ল :

‘সংগীত মঞ্জরী’ গ্রন্থে সংকলিত ষড়ভট্টের একটি গান—

### ভিলক-কামোদ । কাঁপতাল

কণন রূপ বনি হো রাজাধিরাজ  
আজু নয়ন নিরখি রত্ননাথ গাওএ।  
তজি অশুর চন্দন, বিভূতি অঙ্গ ভূষণ,  
জটা মকুট ক্যায়সী বনি আওএ।

ক্যায়সো মুখমণ্ডল, বলস ক্ষতি-কুণ্ডল,  
 ভুঞ্জে-চন্দ্র তাল মৃগছাল পাওএ।  
 বরজি বর অম্বর, পহন বাঘম্বর  
 শীঘ্র পর গন্ধাধর ধরসি ধাওএ ॥

রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামীর একটি গান—

### ছায়ানট | কাঁপতাল

নব ঘন বরণ জাকে ঝলক অতি সুন্দর,  
 নিরঞ্জন মন ভাওঅ লগ্নী আয়সে নহী জগ পর।  
 মুরলী জব কর ধুন বস হোয় সকল জন,  
 তেজ প্রগট কিয়ো গোবরধন ধারণ কর।  
 আয়সে নিয়ে ত্রিভুবন পূজে তু আ চরণ,  
 ধন ধন তু রাজ নন্দকুমার বর।  
 রাধিকাপ্রসাদ ক্যায়সে চরণমো শরণ পাওএ,  
 নিত নাম ভাওএ হো হো নবরূপ ঈশ্বর।

১৮২৮ খ্রিষ্টাব্দের ২০শে আগষ্ট ব্রাহ্ম সমাজের প্রতিষ্ঠা হয়। এই দিন উপাসনা শেষে ‘ঋতমভয় শোক’, ‘বিগত বিশেষ’ এবং ‘ভাবো সেই একে’ এই তিনটি সংগীত গাওয়া হয়েছিল। এই তিনটি গানকেই প্রথম ব্রাহ্ম-সংগীত বলা যায়। এই গানগুলিতে ধ্রুপদের ভাব-গান্ধার্য পরিলক্ষিত হয়। রামমোহন বায় উচ্চাঙ্গ সংগীতকে জনসাধারণের মধ্যে প্রচার করার উদ্দেশ্যে এবং সংগীতকে পূর্ব গরিমায় প্রতিষ্ঠিত করার জন্য তাঁর প্রতিষ্ঠিত ব্রাহ্মসমাজের উপাসনায় সংগীতকে একটি বিশেষ অঙ্গ রূপে পরিণত করেন। রামমোহনের গানগুলি শ্রেষ্ঠ ধ্রুপদ ও খেয়ালের স্বর ও ছন্দ অবলম্বনে রচিত। তৎকালীন প্রসিদ্ধ গায়ক ও বাদকগণ উপাসনা সভায় যোগদান করতেন। এই প্রসঙ্গে ওস্তাদ গোলাম রহুলের নাম উল্লেখ করা যেতে পারে। তাঁর সঙ্গে সংগত করতেন গোলাম আব্বাস।

উনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগে কলকাতা শহর উচ্চাঙ্গ সংগীতের অন্ততম কেন্দ্র বলে পরিগণিত হয়। এই উচ্চাঙ্গ সংগীতের পৃষ্ঠপোষকদের মধ্যে ছিলেন মহারাজা যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর (১৮৩১—১৯০৮) এবং শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর (১৮৪০—১৯১৪)। যতীন্দ্রমোহন এবং শৌরীন্দ্রমোহন কলকাতার পাথুরিয়া-

ঘাটার বিখ্যাত জমিদার হরকুমার ঠাকুরের পুত্র। বিপুল ঐর্থ্যের অধিকারী হয়ে যতীন্দ্রমোহন সাহিত্য এবং সংগীতের পৃষ্ঠপোষকতা করেন। শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের সাহিত্য কীর্তি থাকলেও সংগীতজ্ঞ হিসাবে তিনি বেশী পরিচিত। দেশীয় সংগীতের সংস্কার এবং উন্নতির জন্ত তিনি অজস্র অর্থব্যয় করেন। তিনি 'বেঙ্গল একাডেমী অব মিউজিক'-এর প্রতিষ্ঠা করেন। তিনি 'কিলাডেলফিয়া' এবং 'অক্সফোর্ড' বিশ্ববিদ্যালয় থেকে 'ডক্টর অব মিউজিক' উপাধি লাভ করেন। তিনি কাশীতে এবং কলকাতায় মহম্মদ আলী খাঁ কাছে সংগীত শিক্ষা করেন। শৌরীন্দ্রমোহন ছিলেন একজন উৎকৃষ্ট সেতার বাদক। ঙ্গদে তাঁর অসাধারণ অবিকার ছিল। বিখ্যাত সংগীতজ্ঞ ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী তাঁর দক্ষণ হস্ত স্বরূপ ছিলেন।

পাথুরিয়াঘাটা রাজবাড়ীর পৃষ্ঠপোষকতায় উচ্চাঙ্গ সংগীতের চর্চা শুরু হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে কলকাতায় একটি সংগীত সমাচ প্রতিষ্ঠিত হয়। ভাবভববর্ষে বিখ্যাত হিন্দু এবং মুসলমান ওস্তাদেবা জলসা ৭৭ গাইফিল উপলক্ষে মাঝে মাঝে কলকাতায় আসতে থাকেন। এই সব জলসার প্রধান আকর্ষণ ছিল ঙ্গদ গান। বরদা থেকে মৌলাবক্স, লাহোর থেকে আলিবক্স, লৌলত খাঁ এবং গয়া থেকে হুম্মান দাসজী প্রভৃতি বিখ্যাত ওস্তাদরা কলকাতায় আসতে থাকেন।

পাথুরিয়া ঘাটার যতীন্দ্রমোহন এবং শৌরীন্দ্রমোহন ছাড়া বাংলা দেশের আর যারা ঙ্গদ চর্চায় সক্রিয়ভাবে সহায়তা করেছিলেন তাঁদের মধ্যে রয়েছেন বেতিয়ার মহারাজা আনন্দ কিশোর এবং মহারাজা মণ্ডল কিশোর; গোবীপুরের রাজা ব্রজেন্দ্রকিশোর বারচৌধুরী; মৈমনসিংহের মহারাজা সূর্যকান্ত আচার্য, মুক্তাগাছার জগৎকিশোর আচার্য, গোবর ডাঙার বাবু শারদাপ্রসন্ন মুখোপাধ্যায়, উত্তর পাড়ার জয়কৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়, লালগোলাব রাজা রাও যোগীন্দ্রনারায়ণ রায়বাহাদুর, নাটোবের মহারাজা যোগীন্দ্রনাথ রায়, বাগরতলার রাজা বীরবিক্রম বাহাদুর প্রভৃতি। বিভিন্ন প্রদেশ থেকে যে সব ওস্তাদ আসতেন তাঁরা সবাই ঙ্গদ গাইতেন বটে তবে তাঁদের গায়নভঙ্গী একরূপ ছিল না; তার ফলে বিভিন্ন ঙ্গদী সম্প্রদায় গড়ে ওঠে।

বাইরে থেকে যে সব ঙ্গদী ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষভাগে কলকাতায় আসেন তাঁদের মধ্যে মহম্মদ আলী খাঁ এবং উজ্জীর খাঁ-র নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। আলী মহম্মদ খাঁ-র কাছে শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর ঙ্গদ শিক্ষা করেন।

আমীর খাঁ-এর পুত্র উজ্জীর খাঁ ঊনবিংশ শতাব্দীর একজন নামকরা ঙ্গদী।

আনুমানিক ১৮৬০ খৃষ্টাব্দে তাঁর জন্ম। শৈশব থেকেই তিনি পিতার নিকট ঋণদ এবং বীণাবাদ্য শিক্ষা করতে থাকেন। রবাব যন্ত্রেও তিনি দক্ষতা অর্জন করেন। তিনি মতামহ বাহাদুর সেনের কাছে থেকেও ঋণদ শিক্ষা করেন। ফলে একই সঙ্গে তিনি কণ্ঠ ও যন্ত্র সংগীতে প্রসিদ্ধি লাভ করেন।

রামপুরের নবাব কাছে আলি খাঁ-র দরবারে তিনি প্রতিপালিত হ'ন। কাছে আলি খাঁ-র মৃত্যুর পর তাঁর ভ্রাতা হায়দার আলি খাঁ তাঁকে বিলসিতে নিয়ে যান। রামপুর ও বিলসিতে অবস্থানকালে তিনি সংগীত শাস্ত্র এবং হিন্দু ও মুসলমানী শাস্ত্র অধ্যয়ন করেন। তিনি শুধু গান রচনা নয় নাটক রচনা এবং চিত্রাংকনেও পারদর্শী ছিলেন।

উজীর খাঁ-র দুই মাতামহ সাদেক আলি খাঁ ও নিসার আলি খাঁ বারাগসীতে রাজসভার গায়ক ছিলেন। উজীর খাঁ এখানে নিসার আলি খাঁ-এর কাছে ঋণদ শিক্ষা করেন। এই কালী থেকেই তিনি কলকাতায় চলে আসেন। কলকাতায় তিনি সাত-আট বছর ছিলেন। তাঁর মাতুল কাশিম আলি খাঁ ছিলেন ত্রিপুরার রাজদরবারে। এই দরবার থেকে উজীর আলি খাঁ বিশেষ সম্মান লাভ করেন। দ্বারভাঙ্গা, ইন্দোর, হায়দ্রাবাদ, মাদ্রাজ প্রভৃতি রাজদরবারে তিনি গান গেয়েছেন। কলকাতায় মেটিয়াবুরুজের নবাব পরিবার থেকে গুরু ক'রে বিভিন্ন রাজবাড়ীতে তিনি নিমন্ত্রিত হয়ে গান গেয়েছেন। কলকাতায় কয়েক বছর থাকবার পর উজীর খাঁ রামপুরের নবাব হামেদ আলি খাঁ-র সংগীত-গুরুর পদ গ্রহণ ক'রে সেখানে যান। শুধু নবাব নয় আরও কয়েকজনকে তিনি এখানে ঋণদ এবং বীণাবাদন শিক্ষা দেন। এঁদের মধ্যে আছেন পঞ্চেন্গড়ের রাজা শাদবেদ্রাবাবু, নাসির আলি, মহম্মদ হোসেন, আবদার রহিম, হাফেজ আলি এবং আলাউদ্দীন খাঁ প্রভৃতি।

উজীর খাঁ-র তিন পুত্র নাজির খাঁ বা প্যারে মিয়াঁ, নাসির খাঁ, এবং সগীর খাঁ পিতার মতই গুণী ছিলেন। কনিষ্ঠ পুত্র সগীর খাঁ এবং পৌত্র দবীর খাঁ বর্তমান শতাব্দীর অত্যন্ত ঋণদী। ১৯২৭ খৃষ্টাব্দে উজীর খাঁ পরলোক গমন করেন।

এই কলকতা শহরে যে সব সংগীতজ্ঞ ঋণদ গানকে বাংলাদেশে জনপ্রিয় করেছিলেন তাঁদের মধ্যে রয়েছেন কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়, গুরুপ্রসাদ মিশ্র, লক্ষ্মীপ্রসাদ মিশ্র, বিশ্বনাথ ধামারী, সতীশচন্দ্র দত্ত (দানীবাবু), মহিমচন্দ্র মুখোপাধ্যায়, ললিতমোহন মুখোপাধ্যায় প্রভৃতি।

সংগীত জগতে কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় একটি উজ্জ্বল রত্ন। ডেপুটি ম্যাজিস্ট্রেটের পদ ছেড়ে দিয়ে তিনি বহু দুঃখ কষ্টের মধ্যেও সংগীতের সাধনা অক্ষুণ্ণ রেখেছিলেন। তিনি ঋপদ গাইলেও ঠুংরীর বৈচিত্র্যকে স্বাগত জানিয়েছিলেন। সংগীতের স্বরশিখণেও তাঁর সমর্থন ছিল। বাংলাদেশের অধিকাংশ ওস্তাদই বাংলা ভাষায় লেখা ঋপদ, খেয়াল গান না—এ ব্যাপারটা কৃষ্ণধনকে যথেষ্ট পীড়া দিয়েছেন। তিনি ‘বাঙালীর কবি ও কলাবৎ’ উভয়কে এক হবার পরামর্শ দিয়েছিলেন। তাঁর রচিত ‘গীতমৃত্তাসর’ গ্রন্থটিতে সংগীতের মূল পদ্ধতি নিয়ে মূল্যবান আলোচনা আছে। এছাড়াও তিনি ‘Hindusthani airs arranged for the pianoforte,’ ‘সংগীত শিক্ষা’, ‘সেতার শিক্ষা’, ‘বঙ্গ ঐকতান’ পুস্তক রচনা করেন।

গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী ঠুংরী গায়ক হিসাবে পরিচিত হলেও তিনি যে একজন উচ্চাঙ্গের ঋপদী ছিলেন একথাও সত্য। তিনি খেয়ালও গাইতে পারতেন। প্রথম মহাযুদ্ধের যখন অবসান হয় (১৯১৮ খৃষ্টাব্দ) তখন তিনি কলকাতায় আসেন। বহরমপুরে তাঁর জন্ম (১৮৮৫ খৃষ্টাব্দে)। তিনি প্রথমে আর্টস স্কুলে চিত্রাংকন বিদ্যা শিক্ষা করেন। আঠারো বছর বয়স থেকেই তিনি বড় বড় সংগীতজ্ঞের নিকট সংগীত শিক্ষালাভ করতে থাকেন। তিনি মহারাজ মণীন্দ্রচন্দ্র প্রতিষ্ঠিত সংগীত বিদ্যালয়ে আট বছর ধরে রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামীর কাছে ঋপদ শিক্ষা করেন। তিনি প্রসিদ্ধ ওস্তাদ মহম্মদ আলী খাঁ, নবাব ছন্নন সাহেব ও উজীর খাঁ-এর কাছে হোরি ঋপদের তালিম নেন। তিনি খেয়াল শিক্ষা করেন ওস্তাদ মুয়ে খাঁ এবং দিল্লীর তদানীন্তন শ্রেষ্ঠ খেয়ালী মুজাফ্ফর খাঁ-র কাছে। তিনি শ্রামলাল ক্ষেত্রীর সহায়তায় গোয়ালিয়রের শ্রেষ্ঠ ঠুংরী গায়ক ভাইয়া সাহেব, গণপংরাও এবং মহীজুদ্দীনের কাছে ঠুংরী শিক্ষা করেন।

বাংলাদেশে ঋপদের প্রচার প্রসঙ্গে আরও যাদের নাম এখানে উল্লেখ করা প্রয়োজন তাঁরা হলেন—সংগীত নায়ক গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৮০—১৯৬৩ খৃষ্টাব্দে), অমরনাথ ভট্টাচার্য, বোগীন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, ধীরেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য (মৃত্যু ১৯৬৪) প্রভৃতি।

উনবিংশ শতাব্দীর সপ্তম-অষ্টম দশক, রবীন্দ্রনাথের যখন শৈশবকাল, সেই সময় জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ীতে ঋপদ গানের ব্যাপক চর্চা ছিল। ঠাকুর বাড়ীতে নানা উৎসব অমুঠানে যে গান গাওয়া হত তার বেশীরভাগই ছিল ঋপদ এবং ধামার। “উচ্চাঙ্গের ঋপদ গান শিশুরাও গাইত, কারণ বাড়ীর নানা উৎসবের জন্য রচিত বাংলা ঋপদ গানে তাঁদের যোগ দিতে হত। শিশু বয়সেই মাধোৎসবে

শুরুদেবও বাড়ীর অগ্রাঙ্গ ছেলেমেয়েদের সঙ্গে গান গাইতেন।”<sup>১</sup> এইজন্য ঋপদাঙ্কের ব্রহ্মসংগীত রবীন্দ্রনাথের ওপর শিশুবয়সেই যথেষ্ট প্রভাব বিস্তার করে। একথা রবীন্দ্রনাথ নিজেই লিখে গেছেন। “মোট কথা ঋপদ গান গাওয়া ছিল তখনকার জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ীর একটি স্বভাবসিদ্ধ ব্যাপার ও স্বাভাবিক। বাংলাদেশের জলবায়ুতে দিল্লী গোয়ালিয়ার থেকে আমদানী করা ঋপদ গান বেশ একটু বৈশিষ্ট্যের পরিচয় দিয়ে আত্মপ্রকাশ করেছিল এবং পরে তার বিকাশক্ষেত্র বোধ হয় বাংলাদেশেরই মর্যাদার কৃতিত্ব ও স্বকীয় বৈশিষ্ট্য নিয়ে প্রসারিত হয়েছিল। এখনও সেই স্বকীয়তা বাংলাদেশ বজায় রেখেছে বললে অসঙ্গত বলা হ’বে না।”<sup>২</sup>

রাজা রামমোহনের পবে মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ-এর প্রচেষ্টায় উপাসনা গৃহে উচ্চাঙ্গ হিন্দুস্থানী সংগীতের বিশেষভাবে ঋপদ-সংগীতের ধারায় ব্রহ্মসংগীত চালু হয়। দেবেন্দ্রনাথ নিজে এই ধরণের উচ্চাঙ্গ সংগীত রচনা করেছেন। দ্বিজেন্দ্রনাথ, সত্যেন্দ্রনাথ, হেমেন্দ্রনাথ, সোমেন্দ্রনাথ, জ্যোতিবিন্দ্রনাথ প্রভৃতি হিন্দুস্থানী সংগীতের পথচারী ছিলেন। তাঁদের মধ্যে জ্যোতিরিন্দ্রনাথই ছিলেন অগ্রণী। তাঁর রচিত “কেন আনিলে গো এ বোব সংসারে জগত জননি, দূর কর ভয়, ভীত যে আমি” ( সিন্ধু রাগ, চৌতাল ), “বিজ্ঞান মন-মান্দেবে বিরাজে শিব-সুন্দর, অরূপ সে রূপ হেরি, অনন্দে হও মগন” ( জয়জয়ন্তী রাগ, ঝাঁপতাল ) প্রভৃতি ঋপদ গান বিখ্যাত হয়ে আছে। এ ছাড়া দ্বিজেন্দ্রনাথের “হৃদয়চাতক মোর চায় তোমারি পানে শাস্তি দাতা; শাস্তি-সীমুখবারি হে বরিস বরিস” ( নটনারায়ণ রাগ, চৌতাল ), হেমেন্দ্রনাথের “আনন্দধারা প্রবাহে কিবা আজি, হৃদাকাশ মাঝে কত চন্দ্রমা বিরাজে” ( শঙ্করাভরণ রাগ, চৌতাল ), প্রভৃতি গান ঋপদ সংগীতের ঐতিহ্য বহন করে।

রবীন্দ্রনাথের সংগীত শিক্ষক ছিলেন বিখ্যাত ঋপদী বিষ্ণু চক্রবর্তী এবং শ্রীকৃষ্ণ সিংহ। বিষ্ণু চক্রবর্তী ছিলেন আদি ব্রাহ্ম সমাজের গায়ক। এই বিষ্ণু চক্রবর্তীর গানের বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর তাঁর আত্মজীবনীতে বলেছেন, “বিষ্ণুর গানের একটা বিশেষত্ব ছিল। ওস্তাদরা যেমন তান-অলঙ্কারে প্রাধান্য দেন, বিষ্ণু তেমন কিছু করিতেন না। তিনি অল্পকাল তান দিতেন বটে, কিন্তু তাহাতে রাগিণীর মূল রূপটি বেশ ফুটিয়া উঠিত, গানকে আচ্ছন্ন করিয়া ফেলিতেন

১। শাস্তিদেব বোব, ‘রবীন্দ্রসংগীত’, কলিকাতা ( ১৩৬২ ), পৃ: ৩১।

২। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ, ‘সংগীতে রবীন্দ্র প্রতিভার দান’, কলিকাতা ( ১৯৬৫ ), পৃ: ৬৩

না। ইহা ছাড়া, কথার ঞ্গে ংকটা মূল্য ংছে, সেটাও বিষ্ণুর গানে পূর্ণসাজায় রক্ষিত হইত। সকলেই গানের সুর ংবং গং দুইই সহজ্জে বৃষিতে পারিত। বিষ্ণু ঞ্গপদ-ঞ্গ্যালই বৈশী গাহিতেন।”

দেবেঞ্গনাথ-রবীঞ্গনাথের সময়ে ঞ্গোড়াসাকো ঠাকুরবাড়ী উচ্চাঞ্গ সংগীতের ংকটি প্রধান কেন্দ্ৰ হয়ে ওঠে। রবীঞ্গনাথের উপাসনা সংগীত রচনার পূর্বেই দেবেঞ্গনাথ ংবং রবীঞ্গনাথের দাদারা সে যুগের বড় বড় ংস্তাদদের সহযোগিতায় প্রায় ঞ্গাট্টি ব্রহ্মসংগীত রচনা করেছিলেন। “ংই সব গান রচনায় ঞ্গে কয়জন বড়ো বড়ো ংস্তাদ তাঁদের সাহায্য করেছিলেন তার মধ্যে গৃহশিক্ষক বিষ্ণু চক্রবর্তী, রমাপতি বন্দ্যোপাধ্যায়, শান্তিপূরের রাজচন্দ্র রায় ং যদুভট্টের নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য।”<sup>১</sup> ঠাকুর বাড়ীতে ংস্তাদরা নিয়মিত ংসতেন ংবং ংশ্রয় গ্রহণ করতেন। “বাংলা দেশের বাইরের ংস্তাদদের মধ্যে বরোদাব তংকালীন বিখ্যাত গায়ক মোলাবক্সও তাঁদের বাড়ীতে কিছুদিন ছিলেন। ংষোধ্যা, গোয়ালিয়র ং মোবাদাবাদ থেকে ংস্তাদরা তাঁদের বাড়ীতে ংশ্রয় নিতেন।”<sup>২</sup>

রবীঞ্গনাথের দাদাদের মধ্যে সবাই হিন্দুস্থানী উচ্চাঞ্গ সংগীতে বিশেষজ্ঞ ছিলেন। তাঁর বড় ভগ্নীপতি সারদাপ্রসাদ গঙ্গোপাধ্যায় সে যুগের নামকরা সেতারী জুয়ালা প্রসাদের শিষ্য। সারদাপ্রসাদ ঞ্গপদ গানও গাইতেন।

রবীঞ্গনাথের শৈশবে ঞ্গারা তাঁর মনে সাংগীতিক প্রভাব বিস্তার করেছিলেন তাঁদের মধ্যে বিষ্ণু চক্রবর্তী ছাড়া ং শ্রীকর্ ং সিংহ, ংক ংজানা গাইয়ে ংবং যদুভট্টের নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। শ্রীকর্ ং সম্পর্কে রবীঞ্গনাথ লিখেছেন, “ংমাদের বাড়ীর বকু শ্রীকর্ ংবাবু দিনরাত গানের মধ্যে তলিয়ে থাকতেন.....তাঁর ংকটি প্রিয় গান ছিল—মায় ছোড়ো ব্রজকী বাসরী। ংই গানটি ংমার মুখে সকলকে গান শোনাইবার জন্ত তিনি ংমাকে ঞ্গরে ঞ্গরে টানিয়া লইয়া বেড়াইতেন। ংমি গান ঞ্গরিতাম, তিনি সেতারে ঞ্গন্ধার দিতেন ংবং ঞ্গেখানটিতে গানের প্রধান ঞ্গোঁক ‘মায় ছোড়ো’, সেইখানটিতে মাতিয়া উঠিয়া তিনি নিজে ঞ্গোগ দিতেন ং ংশ্রাস্তভাবে সেটা ফিরিয়া ফিরিয়া ংবৃতি করিতেন ংবং মাথা নাড়িয়া মুগ্ধদৃষ্টিতে সকলের মুখের দিকে চাতিয়া ঞ্গেন সকলকে ংঠেলা দিয়া ভালো লাগায় উৎসাহিত করিয়া তুলিতে চেষ্টা করিতেন।”<sup>৩</sup>

১। শান্তিদেব ঞ্গোষ, ‘রবীঞ্গসংগীত’, কলিকাতা ( ১৯৬২ ), পৃ: ৩৩

২। ং ং পৃ: ৩৩

৩। রবীঞ্গনাথ ঠাকুর, ‘সংগীত চিন্তা’, কলিকাতা ( ১৯৬৬ ) পৃ: ১৮৩-৮৪।

বিষ্ণুপুরের যদুভট্ট সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ উচ্চ ধারণা পোষণ করতেন। তাঁর সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের মন্তব্য হ'ল, “বাঙলাদেশে এরকম ওস্তাদ জন্মানি। তাঁর প্রত্যেক গানে একটি originality ছিল, যাকে আমি বলি স্বকীয়তা।”

এই সমস্ত ওস্তাদের প্রভাবে রবীন্দ্রনাথও বেশ কিছু সংখ্যক ঋপদ ও ধামার গান রচনা করেন। তাঁর ঋপদ গানের মধ্যে রয়েছে “(তঁাহারে আরতি করে চন্দ্র তপন)” (বড়হংস-সারং, চৌতাল), “বাণী তব ধায় অনন্ত গগণে লোকে লোকে” (আড়ানা, চৌতাল), “আমারে করো জীবন-দান” (শঙ্করা, চৌতাল) প্রভৃতি এবং ধামার গানের মধ্যে রয়েছে, “বীণা বাজাও চে মম অন্তরে” (পূর্ববী, ধামার), “এত আনন্দধনি উঠিল কোথায়” (বাহার, ধামাব), “গরব মম হয়েছ প্রভু, দিয়েছ বহু লাভ” (দেশ-মল্লার, ধামার) প্রভৃতি। রবীন্দ্রনাথ চৌতাল ছাড়াও আড়াচৌতাল, তেওড়া, ঝাঁপতাল, হুরফাঁকতাল, রূপক প্রভৃতি তালে বহু ঋপদ গান রচনা করেন।

### খেয়ালের চর্চা

খৃষ্টীয় পঞ্চদশ-ষোড়শ শতক থেকে বৃহত্তর বঙ্গে (অর্থাৎ অবিভক্ত বাংলা দেশ, আসাম, ওড়িশা ও বিহার) ঋপদের চর্চা চলে আসছে। স্বরূপ দামোদর, রায় রামানন্দ প্রভৃতি বৈষ্ণব মহাজনেরা হিন্দু এবং মুসলমানী উচ্চাঙ্গ সংগীতে দক্ষ ছিলেন। তাঁরা শুধু গায়ক ছিলেন না, সংগীত শাস্ত্রেও তাঁদের বিশেষ দখল ছিল। গোড়ীয় বৈষ্ণব সম্প্রদায়ের স্বামী কৃষ্ণদাস ষোড়শ শতকের প্রথম দিকে ‘গীতপ্রকাশ’ নামে সংগীত সম্পর্কে একখানি প্রামাণ্য পুস্তক রচনা করেন। এই ষোড়শ শতকেই নরোত্তম দাস ঋপদাঙ্গের কীর্তন প্রবর্তন করেন। হরিনারায়ণ সুরী, গজপতি নারায়ণ দেব, কবি নারায়ণ প্রভৃতি বৈষ্ণবগণ যে সব সংগীত গ্রন্থ রচনা করেন তা থেকে বোঝা যায় যে বাংলা দেশে উচ্চাঙ্গ সংগীতের চর্চা অব্যাহত ছিল। নরোত্তম দাস, ঘনশ্যাম, নরহরি দাস প্রভৃতি হিন্দু ও মুসলমান ওস্তাদের কাছে উচ্চাঙ্গ সংগীত শিক্ষা করেছিলেন। কিন্তু তাঁদের সময়ে খেয়াল গান বাংলা দেশে আসেনি।

অষ্টাদশ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে বাংলা দেশে ‘টপ্পা’ এবং ‘টপ্-খেয়ালের’ (বা টপ্‌খ্যাল) প্রচলন হয়। এই যুগে ঝাঁরা টপ্পা এবং টপ্‌খেয়ালের প্রচলন করেন তাঁদের মধ্যে রয়েছেন কবিরঞ্জন রামপ্রসাদ সেন, ভারতচন্দ্র, রামনিধি গুপ্ত (নিধুবাবু) প্রভৃতি। টপ্-খেয়াল সৃষ্টি হয়েছিল টপ্পা এবং খেয়াল রীতির মিশ্রণে।



এটা একান্তভাবে বাংলার নিজস্ব রীতি। এতে মোটা দানার তান ও গমক-গিটকিরির অলংকার ছিল।

এখানে টপ্প্যাল-এর একটি নমুনা দেওয়া গেল। গানটি শোরী মিক্রার রচনা—

## টপ্প্যাল

### শৈরবী-বাহার | মধ্যমান

কি বহার রন্দিনা লে চম্পেদি ডারিয়ঁ।  
হেরিয়ঁ ভেবিয়ঁ। শুনায়ে সাখিয়ঁ। মান  
করন্দা রঙ্গবে লিয়া উমঙ্গ সৌ।  
শোরীরাগ বহার মাতু শুল রঙ্গ  
প্যারা তোম মিল বরিয়ঁ ॥

সাঁ গণা -গসাঁ I  
কি বহা র্ণ

১ ২  
II গসাঁ -গণাঃ দগদা পা মঃ | দদপমা -পমজা -মজ্জমা গদা |  
রো ০ ন্ দি০ না লে চ০০০ ম্পে০ ০০দি ডা০

০ ৩  
| -গদগা সাঁ -১ নঃ নঃ | সাঁ র'র'ঃ স'স'ঃ গ০ -দা০ I  
০০রি য়াঁ ০ হে রি য়াঁ ভে০ রি০ য়াঁ<sup>১২৩</sup> ০

১' ২  
I পঃ পা মঃ গদা -গ০ -দঃ০ | নঃ সাঁঃ -নস'র'র' -স'নসাঁ I  
শু না ০ য়ে০ ০ ০ স খি ০০০০ ০০ ০

০ ৩  
| -১ গদাঃ সাঁ -র'ঃ গঃ | স'ঃ জ'জ'ঃ খ'০ স'ঃ গদাঃ I  
০ য়াঁ০ মা ০ ন ক রো ০ ন্ দা

১

২

I পমা -দপা মজা -া | -মখা সা -া দা I  
র০ উ্গ রে ০ ওলি যা ০ উ

০

৩

| -:মা জা মদগসাঁ -সাঁস: | -দদপা সাঁ গণা -গসাঁ II  
০মঙ্ গ সৌ০০০ ০০ ০০০০ "কি বহা ০ব্"

৩

জঁজাঁ | -:সাঁজঁজঁ মঁজঁজঁজাঁ খাঁ: সাঁ I  
শোরী ০বা০০০ ০০০০ গ ব

১'

২

II গসাঁসাঁ গসাঁ: -গ০০:০ ম:গ০০:০ | গ: গ: সাঁ সাঁ: গসাঁ: জঁম: পঁপ: I  
হাঁ০০০ ০০ ব ০ মা গু ০ খু শ রঙ্ গ প্যারা তোম মিল

০

৩

| -:দদগসাঁ -জঁজঁরঁরঁ .জঁমঁজঁরঁ -জঁসাঁ: | -দদপা মাঁ গণা -গসাঁ II II  
০বা০০০ ০০০০ ১০০০ ০রি যাঁ০০০ "কি বহা ০ব্"

এই সময়ে বাংলাদেশে উচ্চাঙ্গ সংগীতের শুধু যে চর্চাই ছিল তাই নয়, বাংলাদেশ তার নিজস্ব গায়ন-রীতির উদ্ভব ঘটচ্ছিল। বাংলার দেবীমণ্ডপে, বৈঠকধানায় শ্রামাসংগীত, বাংলা টপ্পা এবং টপ্-খেয়াল প্রভৃতি 'বৈঠকী' গানের আলোচনা হ'ত। এই সময়ে প্রসিদ্ধ কবিয়াল হরু ঠাকুর, দেওয়ান রঘুনাথ রায়, দেওয়ান রামতলাল, কবিয়াল ব্রাহ্ম বহু প্রভৃতি বহু সংগীত রচনা করেন। এই-সময়ে নূতন ঢং-এর উচ্চাঙ্গ সংগীত এবং রোমান্টিক টপ্পা ও টপ্-খেয়াল বাংলা-দেশে খুবই জনপ্রিয় হয়। রামনিধি গুপ্ত নূতন ধরণের টপ্পা<sup>২</sup>-র প্রবর্তন ক'রে

১। Captain N. Augustus Willard তাঁর 'Treatise on the Music of Hindoostan' নামক বইতে লিখেছেন "টপ্পারীতির গান পাঞ্জাবের উট্টুগালকদের জাতীয় সংগীত ছিল। প্রসিদ্ধ গায়ক শেরী মিঞা তাকে নানা অলংকারে ভূষিত ক'রে উন্নত করেছেন।" পাঞ্জাবী উপভাষার টপ্পা রচনা করলেও তিনি অযোধ্যার লোক। তাঁর প্রকৃত নাম গোলাম নবী। তিনি তাঁর প্রণয়িনী বা স্ত্রী শেরীর নামে ভনিতা দিয়ে গাইতেন। এই ক্ষণেই শেরী মিঞা টপ্পা রচয়িতা হিসাবে খ্যাতিলাভ করেন।

সংগীতের ক্ষেত্রে উচ্চাঙ্গ সংগীতের একটা নবজাগরণ সৃষ্টি করেন। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ বলেছেন, "Specially Rāmānandhi Gupta brought a renaissance in the classico-Bengali songs by composing and improvising new type of tappā, and from this it can be presumed that tappā was introduced in Bengal earlier than Hindusthāni Khayāl and that Bengal of the 18th-19th century had her full share of the legacy of traditional music; which came to be known as the aristocratic vaithaki sangita."<sup>১</sup>

অষ্টাদশ শতাব্দীর প্রথম থেকে উনবিংশ শতাব্দী পর্যন্ত বাংলা গানের ক্ষেত্রে একটা নতুন জাগরণ দেখতে পাওয়া যায়। প্রাচীন শাস্ত্রীয় রাগ, যেমন—বসন্ত, গোড়ী, সাহানা, পুরবী বা পুর্বী, বাগেশ্রী, লুম, খান্ধাজ, ভীমপলশ্রী, মূলতান প্রভৃতি রাগে এবং আট মাত্রাব যৎ, ১৬ মাত্রাব আড়াঠেকা, বত্রিশ মাত্রাব মধ্যমান, বারো মাত্রাব একতাল (ত্রিমাত্রিক), আড়া, পোস্তা প্রভৃতি তালে বাংলা গান স্বতন্ত্ররূপ নিয়ে বিকশিত হ'তে থাকে। এই সময়ে বাংলা গানে রাগরূপ ও গীত-রীতি হিন্দুস্থানী সংগীত পদ্ধতি থেকে কিছুটা স্বতন্ত্র ছিল এবং এখনও কোন কোন ক্ষেত্রে এই স্বাতন্ত্র্য পরিলক্ষিত হয়। পাঁচালী গায়ক দাশরথী রায়, রসিকচন্দ্র রায়, নাট্যকার মনোমোহন বসু, শ্রীধর কথক, যাত্রাওয়ালা গোবিন্দ অধিকারী, টপ গায়ক মধুসূদন কিশোর বা মধু কান প্রভৃতির গানে উচ্চাঙ্গ সংগীতের এই নতুন রূপ ফুটে ওঠে। বাংলার কৃষ্ণযাত্রা, কথকতা, রামায়ণ গান, বুমুর, কবিগান, তরঙ্গা, শ্রামাসংগীত প্রভৃতির মাধ্যমে পাঁচালী, টপ্পা এবং টপথেয়াল প্রভৃতি রাগাশ্রয়ী গানের ব্যাপক প্রচলন হয়েছিল। ঠিক এই সময়েই দেখা যায় কলকাতা এবং তার আশপাশের অঞ্চল, উত্তরপাড়া, শ্রীরামপুর, চুঁচুড়া, হুগলী, গোবরডাঙ্গা, কৃষ্ণনগর, মুর্শিদাবাদ, বিষ্ণুপুর, আগরতলা (ত্রিপুরা), আসাম-গোড়ীপুর এবং বর্তমানে পূর্ব পাকিস্থানের অন্তর্গত নাটোর, মৈমনসিংহ, গোড়ীপুর, ঢাকা, কুমিল্লা প্রভৃতি স্থানে রাজা মহারাজা এবং জমিদারদের পৃষ্ঠপোষকতায় ঝপদ এবং ঝেয়ালের চর্চা হ'তে থাকে।

উচ্চাঙ্গ সংগীতের এই চর্চা সম্ভব হওয়ার কারণ, এই সময়ে হিন্দু ও মুসলমান বহু ওস্তাদের আবির্ভাব ঘটে। তাঁরা হলেন রহিম বক্স, মহম্মদ খাঁ, মান খাঁ,

১। Swami Prajñānānda, 'A Historical Study of Indian Music', Calcutta (1965), pp. 220-221.

বড়ে মিরাঁ, হুঁ খাঁ, দেলোয়ার খাঁ, হুস-সু খাঁ, নবী কাওয়াল মিরণ, ইমদাদ হোসেন খাঁ, আলি বক্স, ককুভ খাঁ, নিয়ামৎ উল্লা খাঁ, পৌলং খাঁ, নাম্মে খাঁ, উজীর খাঁ, বসং খাঁ, কালে খাঁ, মোরাদ আলি খাঁ, আব্দুল করিম খাঁ, আলাদিয়া খাঁ, মোঁগা বক্স, আমীর খাঁ, সজ্জাদ মহম্মদ খাঁ, ফৈয়াজ খাঁ, রজবআলি খাঁ, রহমৎ খাঁ, আলাউদ্দীন খাঁ, এনায়েৎ হোসেন খাঁ, কাশেমআলী খাঁ, খলিকা বাদল খাঁ, পণ্ডিত বিষ্ণু দিগম্বর, পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে, ভাস্কর রায় ( বুয়া ), রামচন্দ্র শীল, গোপালচন্দ্র পাঠক, শিবনারায়ণ মিশ্র, রামশঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়, কালীনাথ মিশ্র, বিশ্বনাথ রাও, গয়ার হুম্মান দাসজী, সোনীজী, লক্ষ্মী প্রসাদ, ভাইয়া সাহেব গণপৎ রাও, মৈজুদ্দীন খাঁ. অধোবনাথ চক্রবর্তী, যদু ভট্ট, মুলো গোপাল ( প্রসাদ মুখোপাধ্যায় ), রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী, ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী, কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়, অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়, বেহালার বামাচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়, গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, লালচাঁদ বড়াল প্রভৃতি । তাঁরা সবাই ঋণদ এবং খেয়াল এই দুই প্রকার 'গানেরই চর্চা করেছিলেন । পাথুরিয়াঘাটার রাজা যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর, এবং শেরীজ্জমোহন ঠাকুর, গোড়ীপুরের রাজা ব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, নাটোরের মহারাজা, মুক্তাগাচার সূর্যকান্ত আচার্য, গোবরডাঙ্গার শারদাপ্রসন্ন মুখোপাধ্যায়, ত্রিপুরার বীরবিক্রম বাহাদুর, পাথুরিয়াঘাটার ভূপেন্দ্রনাথ ঘোষ, কলকাতার শ্রামলাল ক্ষেত্রী, শেট দুর্লিচাঁদ বাবু, লালচাঁদ বড়াল, প্রভৃতি ঋণদ এবং খেয়াল দুই ধারারই পৃষ্ঠপোষকতা করেছিলেন ।

হিন্দুস্থানী খেয়াল বাংলাদেশে প্রথম প্রচার করেন হরিনাভির অধোরনাথ চক্রবর্তী, কলকাতার মুলো গোপাল এবং শিবনারায়ণ মিশ্র, পণ্ডিত গুরুপ্রসাদ মিশ্র প্রভৃতি । অধোরনাথ চক্রবর্তী এবং মুলো গোপাল ঋণদী হিসাবেই বেশী পরিচিত । তবুও খেয়াল গানে তাঁদের দক্ষতা কম ছিল না । তাঁরা ধীরগতির গমকের তানযুক্ত বিলম্বিত-খেয়াল গাইতেন । অধোরনাথ চক্রবর্তী, রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী, সুরেন্দ্রনাথ মজুমদার, শিবপুরের নিকুঞ্জবিহারী দত্ত, হরেন্দ্রনাথ শীল প্রভৃতি অনেক বাংলা গান রচনা করে হিন্দুস্থানী ঢং-এ পরিবেশন করেন । রবীন্দ্রনাথের অন্ততম সংগীত শিক্ষক বিষ্ণু চক্রবর্তী ব্রাহ্মসমাজের হিন্দুস্থানী এবং বাংলা খেয়াল গানের প্রচলন করেন ।

এই সময়ে অধোরনাথ চক্রবর্তী, সুরেন্দ্রনাথ মজুমদার, প্রমুখ সংগীতজ্ঞ ব্যাঁরা ঋণদ গান গাইতেন তাঁরা গানে সামান্য বিস্তার ক'রে, দু-একটি বাঁটের ব্যবহার ক'রে টপ্পাভাৱ তান প্রয়োগ করতেন । অধোরনাথ চক্রবর্তীর "দানাদার

টপ্পার তান"-এর কথা দিলীপকুমার রায় উল্লেখ করেছেন ( 'সাক্ষীত্বিকী', ১৯৩৮, পৃ: ১৫৯ )। স্বরেন্দ্রনাথ শৈলব থেকেই পশ্চিম ভারতে মানুষ। তাই হিন্দুস্থানী গায়নরীতি তিনি ভালভাবেই জানতেন। তাঁর গান সম্পর্কেও দিলীপকুমার রায় বলেছেন, "বাংলা গানে কথার স্বরবর্ণে তানকে সহজ ক'রে গাঁথায় তাঁর জুড়ি ছিল না সে সময়ে। 'রাঙা জবা কে দিল তোর পায়ে মুঠো মুঠো', 'মাঝে মাঝে তব দেখা পাই', 'আমার মন ভুলালে যে কোথায় আছে সে', 'আমার পরাণ ষাট চায় তুমি তাই তুমি তাই গো', 'কেন করুণ স্বরে বাণা বাজিল', 'বিয়েগ বিধুরা রাজবালা' প্রভৃতি গানে তিনি হিন্দুস্থানী টপ্পেখালের যে-লীলায়িত আনন্দের ঢেউ তুলতেন তাতে রসজুয়ারেরই প্রাণ উঠত হলে।" এ প্রসঙ্গে স্বরেন্দ্রনাথের বালাবন্ধু দ্বিজেন্দ্রলাল রায়-এর নাম উল্লেখযোগ্য। রবীন্দ্রনাথ এবং দ্বিজেন্দ্রলাল দু'জনেই রূপদ, খেয়াল, টপ্পা এই তিন শ্রেণীর গানই রচনা করেছেন। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের প্রবণতা ছিল যেমন রূপদের দিকে, দ্বিজেন্দ্রলালের প্রবণতা ছিল তেমনি টপ্পেখাল এবং খেয়ালের দিকে। দ্বিজেন্দ্রলালের, "আজিগো তোমার চরণে জননি" ( ইমন কল্যাণ, একতাল ), "আজি নূতন রতনে" ( ভৈরবী, ত্রিতাল ) প্রভৃতি খেয়াল এবং "আজি বিমল নিদাঘ প্রভাতে" ( ভৈরবী, মধ্যমান ), "মলয় আসিয়া কয়ে গেছে কানে" ( নটমল্লার, যৎ ), "আজি তোমারি কাছে ভাসিয়া যায়" ( বি'বিট, মধ্যমান ) প্রভৃতি টপ্পেখাল।

ঐদের সমসাময়িক অন্তুলপ্রসাদ সেন এর গানে যদিও ঠুংরী-রীতির প্রাধান্য দেখতে পাওয়া যায় তথাপি তিনিও টপ্পেখাল রচনা করেছেন। উদাহরণ স্বরূপ "পাগলা মনটা-রে তুই বাধ" ( ভৈরবী, একতাল ), "কি আর চাহিব বল" ( ভৈরবী, যৎ ) প্রভৃতি গানের উল্লেখ করা যায়।

এই যুগের বিখ্যাত দু'জন আলাপীয়া স্বরেন্দ্রনাথ মজুমদার এবং আব্দুল করিম খাঁ ( মৃত্যু—২৭-১০-১৯৩৭ )। তাঁদের আলাপ শ্রুতি, গ্রাম, বাদী, বিবাদী-র প্রাণহীন বৈয়াকরণিক কসরৎ ছিল না। তাঁদের আলাপে ছিল শান্তরস সমৃদ্ধ গভীর স্বরব্যঞ্জনা। সেই আলাপ ছিল অন্তর্মুখী; সেই আলাপের মধ্য দিয়ে রাগের একটি ধ্যান-মুর্তি ফুটে উঠত। আব্দুল করিম খাঁ-ই খেয়ালে প্রথম আলাপ সংযোজিত করেন এবং তিনিই প্রথম খেয়ালে সরগম ( স্বরগ্রাম ) ব্যবহার করেন।

বাংলা দেশে খেয়াল গানের প্রচলন হওয়ার পরে ওস্তাদ নামে খাঁ খেয়াল-এ জনপ্রিয়তা অর্জন করেন। তিনি বিলম্বিত, মধ্য এবং দ্রুত লয়ে খেয়াল গাইতেন। তাঁর পরে কলকাতায় আসেন ওস্তাদ কালে খাঁ এবং মৈজুদ্দিন খাঁ। বাংলা দেশে এই তিন জনই প্রথম খেয়ালে দ্রুত 'হল্কা' তান ব্যবহার করেন। গওহরজান এবং আরও অনেকে ওস্তাদ কালে খাঁ-র নিকট খেয়াল শিক্ষা করেন। বাংলা দেশে খেয়াল গান প্রচারের সঙ্গে যাদের নাম যুক্ত তাঁদের মধ্যে আগ্রার কৈয়াজ খাঁ, গুল্লার হুসমান দাসজী, নসিরুদ্দিন খাঁ, গোয়ালিয়ারের খলিফা বাদল খাঁ, বেহালার বামাচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়, রাণাবাটের নগেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য, নগেন্দ্রনাথ দত্ত, রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী, গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী প্রভৃতি সংগীতজ্ঞের নাম বিশেষ উল্লেখযোগ্য।

## অষ্টম অধ্যায়

### রূপদ ও খেলালের ঘরাণা

উচ্চাঙ্গ সংগীতের জগতে ‘ঘরোয়ানা’ বা ‘ঘরাণা’ কথাটি রীতিমত চালু আছে। সংস্কৃত ‘গৃহ’ শব্দটি প্রাকৃত গব্হ > বাংলায় এবং হিন্দীতে ‘ঘর’ শব্দটির সৃষ্টি। এই ঘর বলতে শুধু প্রকোষ্ঠ নয় সংসার, পরিবার বা বংশও বুঝায়। সংগীতে ‘ঘরাণা’ শব্দের অর্থ বংশ-বৈশিষ্ট্য বুঝায়। অবশ্য বংশ শব্দটির অর্থ এখানে ব্যাপক অর্থাৎ শুধু পুত্র-কন্যা পরম্পরায় নয় শিষ্য-শিষ্যা পরম্পরায়ও এই বংশ-বৈশিষ্ট্য ধরা হয়ে থাকে।

এক একটি ঘরাণায় সংগীতের কতকগুলি বৈশিষ্ট্য এবং বৈচিত্র্য দেখা যায়। এই বৈশিষ্ট্য এবং বৈচিত্র্য থাকে বলেই বিভিন্ন সংগীতজ্ঞের সংগীত বিভিন্ন আশ্বাদন সৃষ্টি করে থাকে। গুরুর কাছে শিক্ষাকালীন গুরু দ্বারা শিক্ষা যথাযথভাবে অনুকরণ করে গাওয়াকে নায়কী বলে। এক্ষেত্রে গায়কের নিজস্ব বৈশিষ্ট্য অনুপস্থিত। কিন্তু গুরুপরম্পরায় নায়কী শিক্ষাভের পর গুরুমুখী প্রাপ্ত জ্ঞান এবং অত্রান্ত গুণীদের সংগীত শ্রবণ করে নিজ প্রতিভার দ্বারা রাগ-রাগিণীতে বৈচিত্র্য সৃষ্টি করাকে গায়কী বলা যায়। গায়কের এই যে নিজস্ব গাইবার ভঙ্গী, রীতি-পদ্ধতি বা ঠাইল—এই হচ্ছে ঘরাণার ব্যাবহারগত অর্থ। গায়কের ভাব-কল্পনার বৈশিষ্ট্য ও ব্যক্তিত্ব নূতন ভঙ্গী বা ঠাইলের সৃষ্টি করে এবং তাঁর থেকেই শিষ্যপরম্পরায় একটি ঘরাণা চলতে থাকে। “কোন সংগীতবিদ তাঁহার প্রতিভাশূণ্যে কোনও নূতন পদ্ধতি অথবা নূতন অলংকারের দ্বারা প্রয়োগ করিলে এবং সেই পদ্ধতি বা অলংকার-দ্বারা তাঁহার শিষ্য-পরম্পরায় প্রচলিত হইলে একটি ঘরাণার সৃষ্টি হইয়া থাকে।”

এই ‘ঘরাণা’ কথাটির সঙ্গে আবার ‘ধান্দানী’—এই বিশেষণটি যোগ করা হয়ে থাকে। ‘ধান্দান’—এই পার্শী শব্দটির অর্থ বংশ। এইজন্যই ‘ঘরাণা’ ও ‘ধান্দানী’ কথা দুটি আবার সমার্থক বলে প্রতিভাত হয়। তবে, ধান্দানীর প্রকৃত অর্থ বংশগৌরবযুক্ত। কিন্তু কিদের গৌরব? এ সম্পর্কে অমিয়নাথ সাত্তাল বলেছেন, “যে বংশের বা সংগীত সম্প্রদায়ের কোন শিল্পী পূর্বকার কোনও বাদশাহী আমলে শাহের সভায় বাতায়িত করতেন ও খাতির পেয়েছিলেন, সেই

বংশের সৌভাগ্যের কারণেই পরবর্তী বংশধরেরা খানদানী মর্যাদা দাবী করতেন। পরে শব্দটি আর 'বরাণা' শব্দ প্রায় এক রকম অর্থে প্রয়োগ করা হ'তো। তখনকার কালে অর্থাৎ আমাদের কালে প্রকৃষ্ট উদাহরণ ছিল—তানসেনের দৌহিত্র বংশের প্রখ্যাত শূণী পুরুষ রামপুত্র ষ্টেটের ওস্তাদ উজীর খাঁ সাহেব। বংশানুক্রমে এই ধারা বাদশাহ বা শাহদের সংশ্রব বজায় রেখেছিল। অথচ তানসেনের পুত্র-পৌত্রদের ধারা পশ্চিমদিকে চলে গিয়ে যে সেনী ঘরাণা বা পঁছাওবাজী সম্প্রদায় নামে অভিহিত হতো তাকে খানদানী বলা হতো না। কারণ বাদশাহ বা শাহদের সাক্ষাৎ পোষকতা থেকে ঐ সম্প্রদায় বিচ্যুত হয়ে গিয়েছিল।... খেয়ালীদের মধ্যে গোলাম আব্বাসের ঘরই খানদানী।”<sup>১</sup>

ঘরাণার মূল কথা হচ্ছে গায়ন পদ্ধতির বিশেষ ঠাইল। যদিও কোন কোন বিশেষ গানের বাণীকে কোন বিশেষ ঘরের গান ব'লে চিহ্নিত করা হয়ে থাকে, তথাপি গানের বাণীটাই প্রকৃতপক্ষে আসল নয়। সুর তথা রাগ ও তালের প্রকাশভঙ্গীর বৈচিত্র্যই ঘরাণার স্রষ্টি কবেছে। অবশ্য এই বৈচিত্র্য সৃষ্টির জন্য অনেকাংশে সামাজিক রুচিও দাবী। তাছাড়া এই গায়কী সৃষ্টির পিছনে বিভিন্ন আঞ্চলিক ভিত্তিও অস্বীকার করা যায় ন'। রূপদ গান বিভিন্ন অঞ্চল দ্বারা প্রভাবিত হয়ে এক সময়ে বিভিন্ন শিল্পীর মাধ্যমে গোড়হার, ডাগর, খাণ্ডার, নোহার—এই চারটি গায়কী ঢং-এ আত্মপ্রকাশ করেছিল। “অবশ্য এর সংগে রীতি, রুস্তি, রসাদিরও সম্পর্ক ছিল। বৈদর্ভী বা বৈদর্ভিকা, পাঞ্চালিকা, গোড়ী প্রভৃতি রীতি, কৈশিকী, আরভটী, সাবৃত্যভিষ্যা প্রভৃতি রুস্তি এবং শাস্ত, শূনারাদি রস পদ্ধতি বৈচিত্র্যের সৃষ্টিব পক্ষে কতকগুলি কারণ বটে। তবে বিভিন্ন স্থানের বা শিল্পীর বিকাশভঙ্গির পার্থক্যই ঘরোয়ানা-সৃষ্টির পিছনে মূল কারণ।”<sup>২</sup>

গুরু-শিষ্য পরম্পরায় গানের ঠাইল চলতে থাকে। এ থেকে আবার শাখা সৃষ্টি হয়। প্রধানত দেখা গেছে যে কোন বিশেষ স্থানকে কেন্দ্র করে যেমন শিল্পীর বিশেষ প্রকাশ বৈশিষ্ট্যের সূচরণ হয় তেমনি সেই স্থানের নামানুসারেই ঘরাণা-র নামকরণ হতে থাকে। যেমন, গোয়ালিয়র ঘরাণা, আগ্রা ঘরাণা, দিল্লী ঘরাণা, উদয়পুর ঘরাণা, অত্রৌলী ঘরাণা, বারানসী ঘরাণা, বিষ্ণুপুর ঘরাণা, জয়পুর ঘরাণা, কিরানা ঘরাণা, পঞ্জাব ঘরাণা, অম্বোধ্যা ঘরাণা, লক্ষ্মী ঘরাণা, বৃন্দ ঘরাণা বিষ্ণুপুর ঘরাণা প্রভৃতি।

১। 'স্মৃতির অতলে', কলিকাতা (১৩৫২), পৃঃ ৫০

২। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ, 'সংগীতে রবীন্দ্রপ্রতিভার দান', কলিকাতা (১৯৬৫) পৃঃ ৬৭।



একই ঘরাণার যেমন বিভিন্ন শাখা পাওয়া যায়, তেমনি আবার একই স্থানের নামাঙ্কিত বিভিন্ন ঘরাণা পাওয়া যায়। যেমন সেনী ঘরাণায় তিনটি শাখা। আবার ঋপদের দিল্লী ঘরাণা যেমন আছে, তেমনি খেয়ালের দিল্লী ঘরাণাও রয়েছে। শিল্পীর নামাঙ্কিত ঘরাণার মধ্যে তানসেনী বা সেনী ঘরাণা অনেকের মতে প্রধান।

### ঘরাণার বৈশিষ্ট্য

কণ্ঠ-সংগীত এবং যন্ত্র সংগীত দু'—এরই ঘরাণা আছে। কণ্ঠ-সংগীতের ক্ষেত্রে বাণীর উচ্চারণের কায়দাই ঘরাণা-র প্রধান বৈশিষ্ট্য। বিভিন্ন ধ্বনিত্য গানের কথা বিভিন্নভাবে উচ্চারিত হতে দেখা যায়। যেমন, কখনো অর্ধ-উচ্চারিত, কখনো অস্পষ্ট, এবং কখনো গমক সহকারে পরিবর্তিত আবার কখনো বা ছেদ অথবা দম প্রযুক্ত—বাক্য রূপান্তরিত, কখনো আবার উচ্চারণের সময় অতিরিক্ত স্বরও (vowel) যোগ করা হয়। অবশ্য উচ্চারণের ব্যাপারে আঞ্চলিক প্রভাব অস্বীকার করা যায় না; তবে সুরের প্রয়োজনে গায়কেরা ব্যক্তিগত কায়দা দেখাতে গিয়ে উচ্চারণের পরিবর্তন ক'রে থাকেন। গায়কীর কায়দায় উচ্চারণ স্বতন্ত্র হলে একই বাণী অন্তরূপ শোনায়। অবশ্য উচ্চারণ ছাড়া আরও কতকগুলো বৈশিষ্ট্য ঘরাণার স্বাতন্ত্র্য নির্দেশ ক'রে সেগুলি এই : গমকের প্রাধান্য বা স্বল্পতা, অলংকারের প্রাধান্য বা কম ব্যবহার, বাঁটের অল্পপস্থিতি, মীড়ের কাজের প্রাচুর্য, রাগরাগিণীর বিভ্রাসের ক্ষেত্রে কোন কোন বিশেষ স্বরের বিশেষভাবে ব্যবহার বা বিশেষ স্বর বর্জন ঘরাণার বৈশিষ্ট্য সূচিত ক'রে। যেমন পাতিয়ালা ঘরাণার বিখ্যাত ওস্তাদ বড়ে গোলাম আলি খাঁ মালকোষ রাগে পঞ্চম ব্যবহার করতেন; অথচ সনাতন রাগিণী বিভ্রাসের ক্ষেত্রে মালকোষে পঞ্চম বর্জিত। এ ক্ষেত্রে উল্লেখ করা প্রয়োজন যে ওস্তাদ বড়ে গোলাম আলি খাঁ মালকোষ রাগে পঞ্চম প্রয়োগ করলেও ঐ রাগের বৈশিষ্ট্য বজায় রাখতে সক্ষম হয়েছিলেন এবং এখানেই তাঁর শৈল্পিক নৈপুণ্য দেখতে পাওয়া যায়। কিন্তু কোন কোন ক্ষেত্রে রাগের স্বর পরিবর্তন ক'রে সনাতন রাগিণী বিভ্রাসের ক্ষেত্রে নূতন আনার প্রচেষ্টা হয় রাগ পরিবর্তন হয়, না হয় নূতন রাগ সৃষ্টি হয়। যেমন 'বিভাস'। কোমল "রে" এবং কোমল "ধ" যুক্ত এই রাগ। শুদ্ধ "রে" "ধ" যুক্ত বা কোমল "রে" ও শুদ্ধ "ধ" যুক্ত 'বিভাস' রাগ আছে। "রে" ও "ধ"র ঋতির পরিবর্তন ক'রে গায়করা তিন চার রকম বিভাস গাইতেন। তারই মধ্যে একটি "দেশকার" নামে পরিচিত।

আবার “ললিত” রাগে কেউ তীব্র ধৈবত ব্যবহার করেছেন, কেউ কোমল ধৈবত ব্যবহার করেছেন। তাতে ঠাটের পার্থক্য ঘটেছে (যেমন প্রথম ক্ষেত্রে মাড়োয়া এবং দ্বিতীয় ক্ষেত্রে পূর্বী ঠাট) অথচ দুই-ই ললিত রাগ হিসাবেই প্রচলিত।

ঘরাণা-র ক্ষেত্রে অনেক সময় গোড়ামিও লক্ষ্য করা যায় বা গায়কদের বিশেষ কোন নির্দেশ মেনে চলতে হয়। যেমন গোয়ালির ঘরাণায় ঝুঁরী গাওয়া নিষিদ্ধ। আবার সেনী ঘরাণায় বাতাসজীতদেরও কণ্ঠসংগীতের সংগে পরিচয় অপরিহার্য।

### ঘরাণার উদ্ভব

ভারতীয় সংগীতের ইতিহাস অতি প্রাচীন। কিন্তু ‘ঘরাণা’ সৃষ্টির ইতিহাস খুব প্রাচীন নয়। ‘ঘরাণা’র সৃষ্টি হয় ঋপদ সৃষ্টির আগে অর্থাৎ আলাউদ্দীন খিলজীর সময় থেকে। তারপরে ঋপদ এবং খেয়ালের বিভিন্ন ঘরাণার সৃষ্টি হতে থাকে। গমক, হুস্র তান, মীড়, বোল বা বাণী, লয়—এইগুলি প্রয়োগের পার্থক্যে বিভিন্ন ঘরাণা সৃষ্টিত করেছেন।

আলাউদ্দীন খিলজীর রাজত্বকালে প্রধানত দুটি ঘরাণার উদ্ভব হয় : (১) কলাবন্ত ঘরাণা, (২) কাওয়াল ঘরাণা।

কলাবন্ত ঘরাণা—এই ঘরাণার প্রতিষ্ঠা করেন নৈজুবাওয়া। দক্ষিণ ভারতের নায়ক গোপাললাল এই ঘরাণাকে রক্ষা করেন।

কাওয়াল ঘরাণা—আলাউদ্দীন খিলজীর সভাগায়ক আমীর খস্ক কাওয়াল ঘরাণার প্রবর্তক। বলা হয়ে থাকে যে, জৌনপুরের সুলতান হুসেন শাহ শর্কী এ ঘরাণার পৃষ্ঠপোষকতা করেন।

এই ঘরাণা দুটি স্বল্প সৃষ্টি হয় তখন যে-সব বিখ্যাত গায়ক এবং বাদকেরা ছিলেন তাঁরা নিজেরদের এই দুই ঘরাণায় বিভক্ত করেন।

বীরেন্দ্রকিশোর বায়চৌধুরীর মত অনুসারে তৃতীয় ঘরাণার সূচনা করেন সানাই ও তবলা বাদকেরা। চতুর্থ ঘরাণার সৃষ্টি সম্পর্কে তিনি বলেছেন যে, রাজদরবারে মহিলা গায়ক এবং নর্তকীদের সংখ্যা বৃদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে যে সমস্ত বাদকেরা তাঁদের সঙ্গে সঙ্গত করতেন তাঁরাই চতুর্থ ঘরাণার প্রবর্তন করেন। তৃতীয় এবং চতুর্থ ঘরাণার ওস্তাদের বলা হ’ত মৌরাসি এবং চাটী।<sup>১</sup>

১। “With the increase of the number of female singers and dancing girls in the Royal court, there arose a fourth gharānā of the instrumen-

## সেনী ঘরাণা

তানসেনের মৃত্যুর পর সেনী ঘরাণার উদ্ভব হয়। তবে এই ঘরাণার তিনটি শাখা : (১) প্রথম শাখার উদ্ভব হয় তানসেনের কনিষ্ঠ পুত্র বিলাস খাঁ থেকে। এই ঘরানার গায়করা গোড়বাণী ঋপদের গায়ক। (২) দ্বিতীয় শাখার উদ্ভাবক তানসেনের অপর পুত্র সুরত সেন। এই ঘরাণার গায়করা ডাগরবাণী ঋপদ-এর গায়ক। সুরত সেনের বংশধরেরা জয়পুরে বাস করতেন থাকেন। (৩) তৃতীয় শাখার স্রষ্টা তানসেনের জামাতা (সরস্বতীদেবীর স্বামী) মিশ্রি সিং থেকে। মিশ্রি সিং-এর বংশধরেরা প্রধানত বীণকার এবং তাঁরা ডাগরবাণী এবং খাণ্ডাববাণী এই দুটি বাণীর ঋপদ পরিবেশন করতেন।

## বিভিন্ন ঘরাণা

সেনী ঘরাণার উপবোক্ত তিনটি শাখা ছাড়া আরও দুটি বিখ্যাত ঘরাণার পরিচয় পাওয়া যায়। একটি ঘরাণার প্রতিষ্ঠা করেন বিজ্ঞানদ ও সুরদাস। মথুরাকে কেন্দ্র করে এই ঘরাণা গড়ে ওঠে অপর ঘরাণাটির স্রষ্টা চাঁদ খাঁ ও সুরখ খাঁ। এই ঘরাণা হ'ল পাঞ্জাবে প্রচলিত ঋপদের তিলমন্ডী ঘরাণা। ক্রমশ আরও ঘরাণা গড়ে উঠতে থাকে। এই সমস্ত ঘরাণার মধ্যে কোনটি ঋপদের ঘরাণা, কোনটি খেয়ালের খরানা, কোনটি বা খেয়াল এবং ঋপদের ঘরাণা। আরও কঠ সংগীতের ঘরাণার পাশে যন্ত্রসংগীতের ঘরাণাও গড়ে ওঠে। বিখ্যাত বীণকার এবং সংগীতজ্ঞ বীরেন্দ্রকিশোর বায়চোঁধুরী তাঁর 'Hindusthani Music and Mian Tansen' নামক গ্রন্থে পনেরটি ঘরানার উল্লেখ করেছেন :

(১) ঋপদ এবং রবাব-এর সেনী ঘরাণা। এই ঘরাণার প্রতিষ্ঠাতা লক্ষ্মী এবং বারাণসী-র জাকর খাঁ, প্যার খাঁ এবং বাসং খাঁ।

(২) সেনী-বীণকার-ঘরাণা। এই ঘরাণার প্রতিষ্ঠাতা লক্ষ্মীর নির্মল শাহ।

(৩) কাওয়াল ঘরাণা। এই ঘরাণার প্রতিষ্ঠাতা লক্ষ্মী এবং গোয়ালিয়রের বড়ে মহম্মদ খাঁ কাওয়াল।

---

talists accompanying them. The Ustads of the third and the fourth gharānās were called Mirāsīs and Dhādīs"—B. K. Roychoudhury, 'Hindusthani Music and Mian Tansen', Calcutta. p. 25.

(৪) খেয়ালের গোয়ালিয়ার ঘরাণা। বিখ্যাত খেয়াল গায়ক হুসু খাঁ এবং নাথু খাঁ এই ঘরাণার উদ্ভাবক।

(৫) ধামারের আগ্রা ঘরাণা। এই ঘরাণার স্রষ্টা খাঁ (ধামার)-এর বংশধরেরা। তাঁরা পরবর্তীকালে শাহ সদারঙ্গ-এর শিষ্যত্ব গ্রহণ করেন।

(৬) ঋপদের বেতিয়া ঘরাণা। লক্ষ্মী-এর হায়দার খাঁ সেনীর শিষ্যবৃন্দ এই ঘরাণার স্রষ্টি করেন। এঁরা বারাণসীর কথক। এই ঘরাণার সঙ্গে কন্নীর মুসলমান ওস্তাদদের নামও জড়িত।

(৭) ঋপদের বিষ্ণুপুর ঘরাণা। এই ঘরাণার স্রষ্টা বিষ্ণুপুরের রামশঙ্কর ভট্টাচার্য।

(৮) পাঞ্জাবে প্রচলিত ঋপদের তিলমনডী ঘরাণা।

(৯) লাহোর ঘরাণা। শাহ সদারঙ্গ-এর শিষ্য পাঞ্জাবী খেয়াল গায়করা এই ঘরাণার প্রতিষ্ঠা করেন।

(১০) খেয়াল এবং ঋপদের অতরুলী ঘরাণা। মথুরার ব্রাহ্মণরা এই ঘরাণার স্রষ্টি করেন। এঁরা পরবর্তীকালে মুসলমান ধর্মে দীক্ষা নেন।

(১১) ডাগর ঘরাণা। বিখ্যাত বাঝিরাম খাঁ ডাগর এই ঘরাণার প্রবর্তক। তিনি মথুরার পুরোহিতদের বংশধর।

(১২) সেতারের সেনী ঘরাণা। এই ঘরাণার প্রতিষ্ঠা হয় জয়পুরে। প্রতিষ্ঠাতার নাম অমৃত সেন।

(১৩) শাহারানপুরের সরোদ ঘরাণা। নির্মল শাহ সেনীর পুত্র এবং ওমরাও খাঁ-র শিষ্যবৃন্দ এই ঘরাণার স্রষ্টা।

(১৪) বাসং খাঁ সেন্নী-র শিষ্য নিয়ামতুল্লা খাঁ একটি সরোদ ঘরাণা স্রষ্টি করেন।

(১৫) লক্ষ্মী-এর সেতার ঘরানা। এই ঘরাণার প্রতিষ্ঠাতা ওমরাও খাঁ সেনীর শিষ্য মহম্মদ খাঁ।

সেনী ঘরাণার একটি শাখার স্রষ্টা বিলাস খাঁ।

বিলাস খাঁ-এর পৌত্র করিম সেনের দুই পুত্র সুধর খাঁ ও রাজরস খাঁ। রাজরস খাঁ-এর পুত্র মসীদ খাঁ-এর কথা আগেই বলা হয়েছে। সুধর খাঁ-এর পুত্র হাসান খাঁ এবং তাঁর পুত্র গোলাপ খাঁ—দু'জনেই উত্তম ঋপদ গায়ক ছিলেন। গোলাপ খাঁ-এর তিন পুত্র ছজ্জ খাঁ, জ্ঞান খাঁ এবং জীবন খাঁ। এদের

মধ্যে ছজুঁ খাঁ ছিলেন রবাব ষন্তে পারদর্শী এবং জ্ঞান খাঁ ও জীবন খাঁ ছিলেন ঋপদী। এঁরাই দিল্লীর দরবারের শেষ সংগীতজ্ঞ।

দিল্লীর দরবার ভেঙে গেলে তানসেনের নিজ বংশধরগণ পূর্বদিকে চলে গেলেন এবং তাঁর শিষ্যবংশীয় সংগীতজ্ঞগণ রাজপুতানার রাজাদের সভায় স্থান লাভ করলেন। তানসেনের পুত্র বংশীয় রবাবীগণ কাশীধামে এসে বসতি স্থাপন করেন। এবং নিকটবর্তী হিন্দু ও মুসলমান নৃপতিগণের পৃষ্ঠপোষকতা লাভ করেন। এই সময় ( অর্থাৎ উনবিংশ শতাব্দীর গোড়ার দিকে ) অযোধ্যার নবাব, বেতিয়ার রাজা, রেওয়ার রাজা, কাশীর রাজা প্রভৃতি সংগীতের বিশেষ অনুরাগী ছিলেন।

উপরে যে ছজুঁ খাঁ, জ্ঞান খাঁ ও জীবন খাঁ-র কথা বলা হয়েছে এঁদের মধ্যে জ্ঞান খাঁ নিঃসন্তান ছিলেন। জীবন খাঁ-র তিন পুত্র বাকর খাঁ, চায়দার খাঁ, বাহাহুর খাঁ। এঁদের মধ্যে বাহাহুর খাঁ বিষ্ণুপুরের রাজা দ্বিতীয় রঘুনাথ সিংহ কর্তৃক আমন্ত্রিত হয়ে ইতিপূর্বেই বিষ্ণুপুরে চলে আসেন। চায়দার খাঁও একজন স্ননিপুণ ঋপদী ছিলেন। তাঁর শিষ্যবংশ কানপুরের নিকটে এখনও দেখতে পাওয়া যায়।

ছজুঁ খাঁ-র তিন পুত্র—জাফর খাঁ, প্যার খাঁ এবং বাসৎ খাঁ। ভারতীয় সংগীতের ইতিহাসে এই ত্রিরত্নের নাম উজ্জ্বল হয়ে আছে। গীত এবং বাজে তাঁদের সমসাময়িক কালে তাঁরা ছিলেন সবার শীর্ষে। ছজুঁ খাঁ-র পূর্ব পুরুষ ঋপদ গেয়েই প্রসিদ্ধি লাভ করেছিলেন। তাঁরা যন্ত্রসংগীতে পারদর্শী হ'লেও যন্ত্রসংগীতের অনুরাগ বিশেষ করতেন না। ছজুঁ রবাব ষন্তের চর্চা করেন এবং রবাবের কয়েকটি নতুন পদ্ধতি প্রবর্তন করেন। জাফর খাঁ, প্যার খাঁ পিতা ছজুঁর কাছে সংগীত বিদ্যা শিক্ষা করেন। বাসৎ খাঁ-র গুরু ছিলেন তাঁর খুল্লতাত জ্ঞান খাঁ। এছাড়া তানসেনের দৌহিত্র বংশের নির্মল শাহ-এর কাছেও এই তিন ভাই সংগীতশিক্ষা গ্রহণ করেন।

বাসৎ খাঁ-র নাম কলকাতা শহরে এক সময়ে খুবই পরিচিত ছিল। লক্ষ্মী-এর দরবার ভেঙে যাওয়ার পর নির্বাসিত নবাব ওয়াজেদ আলী শাহ<sup>১</sup>-র মেটিয়াবুরুজ দরবারে স্থান লাভ করেন। এখানে উল্লেখযোগ্য যে জাফর খাঁ, প্যার খাঁ,

১। ওয়াজেদ আলী শাহ-র বিরুদ্ধে কুশাসনের অভিযোগ এনে লড ডালহৌসী তাঁকে রাজ্যচ্যুত করেন এবং ১৮৫৬ খৃষ্টাব্দে তাঁকে বার্মিক বাগো লক্ষ টাকা বৃত্তি দিয়ে কলকাতার উপকণ্ঠে মেটিয়াবুরুজে নির্বাসিত করেন।

বসন্ত খাঁ—এই তিন ভাই-ই লক্ষ্মী দরবারে ছিলেন। তাছাড়া ওমরাও খাঁ, বীণকার গোলাম মহম্মদ খাঁ এবং কাওয়ালঘরে বিশিষ্ট খেয়াল গায়কগণও লক্ষ্মী দরবারে ছিলেন। কলকাতার রাজা হরকুমার ঠাকুর বাসন্ত খাঁ-র শিষ্যত্ব গ্রহণ করেন। হরকুমার ঠাকুর তাঁকে ‘সংগীত নায়ক’ উপাধি দান করেন। এই কলকাতায় অবস্থান কালেই জাকির খাঁ-র পৌত্র কাসীম আলী তাঁর শিষ্যত্ব গ্রহণ করেন। বিখ্যাত সরোদবাদক নিয়ামতুল্লাও তাঁর শিষ্য।

জাকির খাঁ যন্ত্র সংগীতে সিদ্ধ ছিলেন। বীণা এবং রবাব এই উভয় যন্ত্রের বাদন প্রণালীর মিশ্রণ করে তিনি স্বরশৃঙ্গার বাজ্যযন্ত্রের সৃষ্টি করেন। প্যার খাঁও স্বরশৃঙ্গার বাজাতেন। জাকির খাঁ এবং প্যার খাঁ সংগীত বিজ্ঞান অসাধারণ পারদর্শীতা লাভ করেছিলেন সন্দেহ নেই কিন্তু বাসন্ত খাঁ-র শিক্ষা ছিল নানামুখী। তিনি শুধু যন্ত্র ও কণ্ঠ সংগীতেই যে পারদর্শী ছিলেন তা নয়। সংস্কৃত ও পার্শীভাষায় তিনি পণ্ডিত ছিলেন। দৈব দ্রুবিপাকে তাঁর হাত পঙ্কু হয়ে যাওয়ায় রবাব বাদন তাঁকে ছেড়ে দিতে হয়। কিন্তু আজীবন তিনি কণ্ঠ-সংগীত সাধনাকে অক্ষুণ্ণ রেখেছিলেন।

বাসন্ত খাঁ-র শিষ্যদের মধ্যে আমরা পাই কাদের আলী, নিয়ামতুল্লা খাঁ (সরোদ), হরকুমার ঠাকুর প্রভৃতিকে। বাসন্ত খাঁ-র তিন পুত্র; আলী মহম্মদ, মহম্মদ আলী, বিয়াসৎ আলী। প্রথমোক্ত দুইজনের সঙ্গে বাংলা দেশের সংগীত জগতের সম্পর্ক অতি ঘনিষ্ট। আলী মহম্মদের শিষ্যদের মধ্যে যেমন রয়েছেন পাটনার প্যারে নবাব খাঁ, বারাণসীর মিঠাইলাল, জলন্ধরের মীর সাহেব, তেমনি রয়েছেন বাংলা দেশের তারা প্রসাদ ঘোষ, রাজা শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর, নান্নে খাঁ, রামসেবক মিশ্র প্রভৃতি। মহম্মদ আলী খাঁ-র শিষ্যদের মধ্যে রয়েছেন গয়ায় কানাইলাল টেড়ী, ঠাকুর নব্বব আলী খাঁ (এঁর শিষ্য মুর্শিদাবাদের কাদের বক্স, নবাব সাদৎ আলী খাঁ, ছয়ন সাহেব) গয়ায় বিহারীলাল পাণ্ডা এবং বাংলা দেশের গিরিভাল্লভর চক্রবর্তী, বীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, সওকৎ আলী খাঁ প্রভৃতি।

প্যার খাঁ-কে শুধুমাত্র গায়ক বা বাদক বলা চলে না। তিনি ছিলেন উচ্চতরের সংগীত স্রষ্টা। তিনি ‘ভিলক-কামোদ’ নামক গভীর অথচ স্তম্ভুর রাগ সৃষ্টি করেন। ‘দেশ’, ‘বিহাগ’ ও ‘কামোদ’ এই তিন বাগের মিশ্রণে এই রাগিণীর সৃষ্টি। নূতন সৃষ্টিতে প্যার খাঁ ছিলেন অদ্বিতীয়। তিনি রবাবী গান্ধীধরের সঙ্গে মিলিয়ে ছিলেন বীণার কংকার, ঋণদের পীর উদাস্ত রসের সঙ্গে

মিশিয়েছিলেন হোরির লালিত্ব। এই অপূর্ব মিশ্রণ তাঁর সংগীতকে করেছিল আকর্ষণীয়।

প্যার খাঁ-র যুগপৎ উত্তর সাধক ও প্রতিযোগী তানসেনের দৌহিত্র বংশের বীণকার ওমরাহো খাঁ। এঁর দুই পুত্র আমীর খাঁ ও রহিম খাঁ। ওমরাহো খাঁ-র সংগীত পদ্ধতি ছিল প্যার খাঁ-রই অমূরূপ। অর্থাৎ ঔজ্জ্বল্যের সঙ্গে লীলায়িত ছন্দ।

প্যার খাঁ-র শিষ্যদের মধ্যে রয়েছেন বেতিয়ার আনন্দকিশোর, গুরুপ্রসাদ মিশ্র (গুরুপ্রসাদের দুই শিষ্য—লক্ষ্মীনারায়ণ বাবাজী এবং সুরেন্দ্রনাথ মজুমদার), নবাব হুম্মৎ জং, বখ্ তাওরজী, বাহাদুর সেন (ছাত্র খাঁ-র দৌহিত্র), শিবনারায়ণ মিশ্র।

### বেতিয়ার 'কথক' ঘরাণা

প্যার খাঁ রেওয়ার অধিপতি মহারাজ বিশ্বনাথ সিংহের দরবারে যেতেন। বিশ্বনাথ সিংহ সংগীত বিজ্ঞায় পারদর্শী ছিলেন। ইনি ছিলেন জাফর খাঁ-র শিষ্য। প্যার খাঁ-র শিষ্য বেতিয়ার মহারাজ আনন্দ কিশোর একজন দক্ষ ধ্রুপদী ছিলেন। ইনি নিজে ধ্রুপদ রচনা করতেন এবং কথক ব্রাহ্মণদের সংগীত শিক্ষা দিতেন। বেতিয়ার কথক ঘরাণাব ওস্তাদবা তাঁর শিষ্য বংশ থেকেই এসেছেন।

উপরে উল্লিখিত বখ্ তাওরজী, শিবনারায়ণ মিশ্র, গুরুপ্রসাদ মিশ্র প্রভৃতি বেতিয়ার কথক ঘরাণার সংগীতজ্ঞ। কলকাতার বিখ্যাত দামার গায়ক বিশ্বনাথ রাও শিবনারায়ণ মিশ্রের শিষ্য। জোড়াসাঁকো-ঠাকুর পরিবারের অন্ততম শেষ গুরু শ্রামসুন্দর মিশ্রও এই শিবনারায়ণ মিশ্রের শিষ্য। এছাড়া সংগীতচার্য রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী বেতিয়ার এই শিবনারায়ণ মিশ্র ও গুরুপ্রসাদ মিশ্রের কাছে ঝেয়াল গান শিক্ষা করেন।

### তানসেনের কন্যাবংশ

তানসেনের কন্যাবংশ শুরু হয় তানসেন কন্ঠার দ্বিতীয় পুত্র হাসান খাঁ থেকে। এই বংশের লাল খাঁ-র পুত্র নিয়ামৎ খাঁ (সদারঙ্গ) ঝেয়াল গানের প্রচারক হিসাবে বিখ্যাত। নিয়ামৎ খাঁ-র দুই পুত্র ফিরোজ খাঁ (অদারঙ্গ) এবং তুপৎ খাঁ (মহারঙ্গ)। মহারঙ্গের দুই পুত্র জীবন শাহ এবং প্যার খাঁ। জীবন

শাহর দুই পুত্র ছোট নবাং খাঁ ( রসবীণ খাঁ বা রাঙারঙ ) ও নির্মল শাহ বীণকার হিসাবে অসাধারণ খ্যাতি অর্জন করেছিলেন। নির্মল শাহ ঋপদের চার বাগীতেই পারদর্শী ছিলেন। তিনি শিষ্যদের খেয়াল এবং ঋপদ দুই-ই শিক্ষা দিতেন। রসবীণ খাঁ-র বাগ্গ ছিল ললিত-মধুর, আর নির্মল শাহর বাগ্গে ছিল উদাত্ত ভাবের রস।

নির্মল শাহ-ব প্রিয় শিষ্য তাঁর ভ্রাতুষ্পুত্র, ওমরাও খাঁ। এই ওমরাও খাঁ-এর বহু শিষ্য ছিল। তাঁদের মধ্যে কুতুবুদ্দৌলা, গোলাম মহম্মদ খাঁ এবং তাঁর পুত্র সাজ্জাদ মহম্মদ খাঁ, বান্দার নবাব হুম্মৎ জং প্রভৃতির নাম উল্লেখযোগ্য। এঁদের মধ্যে সাজ্জাদ মহম্মদ খাঁ দীর্ঘকাল কলকাতার পাথুরিয়াঘাটার মহারাজ বতীন্দ্রমোহন ঠাকুরের সভাবাদক ছিলেন।

### জয়পুর বা বিকানীর ঘরাণা

তানসেনের বংশের যারা সেতারী হিসাবে পরিচিতি লাভ করেছিলেন, তাঁরাই জয়পুর বা বিকানীর ঘরাণার প্রবর্তক। এই ঘরাণার বৈশিষ্ট্য হ'ল যন্ত্রসংগীতের চং-এ কণ্ঠসংগীত পরিবেশন। তানসেন বংশের ঋষুত সেন সেতারে অপূর্ব পারদর্শিতা দেখিয়েছিলেন। তাঁর পরে নিহাল সেন সেতারী হিসাবে বিশেষ দক্ষতার পরিচয় দেন।

মনরঙ্গ বংশজাত আহম্মদ আলী খাঁ-থেকে এই ঘরাণা পরিচিত লাভ করে। পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে এই ঘরাণার একজন উল্লেখযোগ্য সংগীতজ্ঞ।

জয়পুর ঘরাণার কণ্ঠ-সংগীতের বৈশিষ্ট্য এইরূপ: (১) গানের সংক্ষিপ্ত বন্দিশ, (২) বক্তৃতান এবং আলাপে ছোট ছোট তান, (৩) ঝোলা আওয়াজ।

### আগ্রা ঘরাণা

অলক দাস, খলক দাস, লবঙ্গ দাস এবং মলক দাস—এঁরা চার ভাই। এঁদের মধ্যে অলক দাস এবং মলকে দাস সংগীতে পারদর্শী ছিলেন। এঁরা দু'জনই আগ্রা ঘরাণার স্রষ্টা। এই ঘরাণার প্রসিদ্ধ গায়কদের মধ্যে আমীর বক্স ( এঁর, শিষ্য—কিরাগাবাসী ঋপদী কেরামত খাঁ ), নখন খাঁ, গুলাম আব্বাস খাঁ, লতাকত হোসেন, কৈয়াজ খাঁ প্রভৃতি। এঁদের মধ্যে কৈয়াজ



খাঁ-র খ্যাতি ছিল ব্যাপক, মহীশূরের মহারাজা তাঁকে 'আক্‌তাব্‌ এ মৌসিকী' অর্থাৎ সংগীতের ভাস্কর উপাধি দান করেন। কৈয়াজ খাঁ ছিলেন গোলাম আব্বাস খাঁ-র শিষ্য।

আগ্রা ঘরাণার বিশেষত্ব হল—( ১ ) 'লোম তোম' শব্দ সহযোগে আলাপ, ( ২ ) খোলা আওয়াজ, ( ৩ ) খেয়াল গায়কীর সাথে ফুপদ ধামার গাওয়া, ( ৪ ) বোলতানের বিশেষ ব্যবহার।

### গোয়ালিয়র ঘরাণা

গুলাম রসুলের কন্যা বংশের দ্বারা থেকেই গোয়ালিয়র ঘরাণার উদ্ভব হয়েছে। কাওয়াল বংশে গুলাম রসুলের জন্ম হয়। শাহ সকাবজ যে দু'জন কাওয়াল বালককে প্রতিপালন করেছিলেন গুলাম রসুলকে তাদের একজন বলে নির্দেশ করা হয়ে থাকে, অপরজন মিঞা জান্নী। গুলাম রসুল লক্ষ্ণৌ এ বাস করতেন। তিনি কাওয়ালী রীতির সঙ্গে সদারজ প্রবর্তিত বীতির মিশ্রণে খেয়াল গাইতেন। গুলাম রসুলের দুই দৌহিত্র শহর এবং নখন পীর বক্স (নখন পীরবক্স) ছিলেন গোয়ালিয়রের অধিবাসী। নখন পীরবক্স ফুপদী হলেও সদারজ প্রবর্তিত খেয়াল গাইতেন। তাঁর পৌত্র হুদু, হসু ও নখু খেয়াল গানে খ্যাতি অর্জন করেছিলেন। এই তিন বংশ থেকে খেয়ালের তিনটি রীতিব প্রচলন হয়। কাওয়ালী রীতি, খেয়াল রীতি এবং খেয়ালের ফুপদী রীতি। এই শ্রেণীভুক্ত রীতির মধ্যে রয়েছেন নিসার হোসেন, বিষ্ণুদিগম্বর, বিনায়ক বাও পট্টবর্ধন প্রভৃতি। এঁদের প্রচারিত সূত্রে প্রবাহিত গোয়ালিয়র ঘরাণার বৈশিষ্ট্য হল : (১) খোলা আওয়াজ, (২) ফুপদাজের খেয়াল, (৩) সপাট তান, (৪) বোলতান লয়কারী, (৫) গমকের প্রয়োগ।

### কিরাগা ঘরাণা

যন্ত্র সংগীতে কিরাগা ঘরাণার প্রতিষ্ঠাতা বন্দে আলি খাঁ। ইনি তানসেনের বংশের নির্মল শাহ-এর শিষ্য। কণ্ঠ-সংগীতে কিরাগা ঘরাণার প্রতিষ্ঠাতা বাজিদ আলী। কিরাগা ঘরাণার (কণ্ঠ-সংগীত) প্রসিদ্ধ গায়কদের মধ্যে আব্দুল করিম, আব্দুল ওয়াহিদ, হীরাবাজি বরদেকার, সরস্বতী বাজি রাণে, ভীমসেন যোগী, আমীর খাঁ, শামলাল ক্ষেত্রী, মৈজুদীন খাঁ প্রভৃতির নাম উল্লেখযোগ্য।

এই ঘরাণায় উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য হল : (১) স্বর লাগাবার বিশেষ ভঙ্গি, (২) এক একটি স্বর ধীরে ধীরে এবং ক্রমশ প্রয়োগ, (৩) আলাপ প্রধান গায়কী, (৪) ঠুংরী অঙ্গ।

### দিল্লী ঘরাণা

দিল্লী ঘরাণা-র প্রবর্তক তানরস খাঁ। এই ঘরাণার বিখ্যাত ওস্তাদ হলেন জহর খাঁ, আলতাক হোসেন, আজমত হোসেন প্রভৃতি।

এই ঘরাণার বিশেষ লক্ষণ হল : (১) তৈরী তান, (২) খেলার কলাপূর্ণ বন্দিশ, (৩) দ্রুতলয়ে বোলতান।

### অত্রৌলি ঘরাণা

নখু খাঁ এই ঘরাণার প্রবর্তক। এই ঘরাণার প্রসিদ্ধ ওস্তাদের মধ্যে আল্লাদিয়া খাঁ, নখন খাঁ, নাসিরুদ্দিন, বদরুদ্দিন, কেশরবাজ প্রভৃতির নাম উল্লেখযোগ্য।

অত্রৌলি ঘরাণার বৈশিষ্ট্য হল : (১) বক্রগতি সম্পন্ন গায়কী, (২) বোল অঙ্গের বিশেষ যোগ্যতা, (৩) অপ্রচলিত রাগ পরিবেশন, (৪) রাগের চলনে বিভিন্ন তানের প্রয়োগ, (৫) বিলম্বিতলয়ের খেলা।

### পাঞ্জাব (আলিয়াফতু) ঘরাণা

পাঞ্জাব ঘরাণার প্রতিষ্ঠাতার নাম বাবা কালিদাস। এই ঘরাণার বিশিষ্ট শিল্পীবৃন্দের মধ্যে আলী বক্স, কালে খাঁ প্রভৃতির নাম বিশেষ উল্লেখযোগ্য।

পাঞ্জাব ঘরাণার বৈশিষ্ট্য হল : (১) খেলার কলাপূর্ণ বন্দিশ, (২) সংক্ষিপ্ত খেলা, (৩) দ্রুত তানের কলাত্মক প্রয়োগ, (৪) টপ্পা এবং ঠুংরী অঙ্গে বিশেষ দক্ষতা।

### বিষ্ণুপুর ঘরাণা

তানসেন-এর পুত্র বংশের জীবন খাঁ-র তৃতীয় পুত্র বাহাদুর খাঁ থেকেই বিষ্ণুপুর ঘরাণার স্রষ্টা। বাংলা দেশের অন্তত তিন জন বিখ্যাত সংগীতজ্ঞের লিখিত

পুস্তক থেকে একথা জানা যায়।<sup>১</sup> রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর ‘বিষ্ণুপুর’ নামক গ্রন্থে সন্নিবেশিত তথ্য ছাড়াও অগ্রজ বাহাদুর খাঁ-র সাংগীতিক ঐতিহ্যের পরিচয় দিয়েছেন।

“বাহাদুর খাঁ-এর কাছে যে প্রাচীন পাণ্ডুলিপি ছিল তাতে যে সমস্ত গান ছিল তার অধিকাংশই তানসেনের। প্রথম পৃষ্ঠায় শোভিত ছিল তানসেনের নিজের হস্তাক্ষর। এই পাণ্ডুলিপিটি তিনি উত্তরাধিকার স্বত্ব পেয়েছিলেন। এই পাণ্ডুলিপিকে বাহাদুর খাঁ পবিত্র বলে মনে করতেন। একাশী বছর বয়সে তিনি তীর্থ ক’রতে মক্কায় যান এবং তিরানী বছর বয়সে রামপুরে তাঁর মৃত্যু ঘটে। মৃত্যুকালে তিনি তাঁর শিষ্যদের কাছে যে উক্তি করেন তা নানা দিক থেকে স্মরণীয়: ‘যে সংগীত আমি রেখে যাচ্ছি তার কোনো ক্ষয় নেই এবং অনন্তকাল ধ’রে তা বিকশিত থাকবে। যে সংগীত আমি প্রচার করেছি সে সংগীতের মধ্য দিয়ে প্রকাশিত হয়েছে আমার মহান পূর্বপুরুষ তানসেনের ঐতিহ্য।’<sup>২</sup>

সুতরাং দেখা যাচ্ছে যে, বাহাদুর খাঁ তানসেনের রূপদের যে ঐতিহ্য বহন করেছিলেন তারই ওপরে বাংলাদেশের বিষ্ণুপুরে রূপদের এক নতুন ঘরোয়ানা গ’ড়ে ওঠে। এই বিষ্ণুপুর বহু পূর্ব থেকেই সংগীত চর্চার জন্ম বিখ্যাত ছিল।

বিষ্ণুপুরে বাহাদুর খাঁর প্রধান শিষ্য গদাধর চক্রবর্তী এবং তাঁর থেকেই বিষ্ণুপুরের রূপদ সংগীতের ধারা প্রবাহিত। এই সংগীতধারার ষড়ভট্ট, রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী, অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি ভারতজোড়া খ্যাতি অর্জন করেছিলেন।

এই বিষ্ণুপুরের সংগীতধারা কলকাতায় ঠাকুরবাড়ীকে বিশেষভাবে প্রভাবিত করে; রবীন্দ্রনাথের সংগাত শিক্ষকদের অগ্রতম ছিলেন ষড়ভট্ট। রবীন্দ্রনাথের পিতা রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামীকে আমন্ত্রণ করে এনে ব্রাহ্মসমাজের সংগীতচর্চার পদে অধিষ্ঠিত করেন। এঁর অবদান সংগীতের ক্ষেত্রে এক নতুন অধ্যায় সৃষ্টি

১। রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, ‘বিষ্ণুপুর’, কলিকাতা (১৩৪৮), পৃ: ৩২; বীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, ‘হিন্দুস্থানী সংগীতে তানসেনের স্থান’, কলিকাতা (১৩৬৪), পৃ: ৩৩; বিমলাকান্ত রায়চৌধুরী, ‘ভারতীয় সংগীতকোষ’, কলিকাতা (১৩৭২), পৃ: ১৬৮।

২। ১৯৪৮ খৃষ্টাব্দের ৮ই এপ্রিল গোরাবিরে অনুষ্ঠিত ‘তানসেন উৎসব’-এ সংগীত রত্নাকর রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় কর্তৃক প্রদত্ত বক্তৃতার অংশ।

করে। ঠাকুরবাড়ীর ছেলেমেয়েদের শেষ সংগীত-শিক্ষকদের অন্ততম এই রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী। যতুভট্ট এবং রাধিকাপ্রসাদ—এই দু'জনের সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ উচ্চ ধারণা পোষণ করতেন। যতুভট্ট সম্পর্কে তিনি বলেছেন, “এ রকম ওস্তাদ বাংলাদেশে জন্মায় নি।” রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী সম্পর্কে তিনি এক জায়গায় বলেছেন, “রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী কেবল যে গানের সংগ্রহ ও রাগিণীর রূপজ্ঞান ছিল তা নয়, তিনি গানের মধ্যে বিশেষ একটি রসসঞ্চার করতে পারতেন। সেটা ছিল ওস্তাদের চেয়ে বেশী।”<sup>১</sup>

রাধিকাপ্রসাদ যতুভট্ট ও অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি সংগীতজ্ঞের কাছে ঋপদ শিক্ষালাভ করেন। রাধিকাপ্রসাদের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের ঘনিষ্ঠ যোগাযোগ ছিল এবং যতুভট্ট তো তাঁর সংগীত শিক্ষকই ছিলেন। সুতরাং বলা যায় “রবীন্দ্রনাথের ঋপদ ও ধামারের ঘরোয়ানা ছিল বিষ্ণুপুর ধারার অনুবর্তী। বিষ্ণুপুর-ঘরোয়ানা বা ঘরাণায় সংগীতের ছিল একটা নিজস্ব ঢঙ ও একটি নিজস্ব গতি। রাগে ও বিকাশভঙ্গিতে ছিল একটু পৃথক ও বিশিষ্ট ভাব, -যদিও তার সৃষ্টির উৎস ছিল পশ্চিমী ঘরাণার সংগীত।”<sup>২</sup>

বাহাদুর খাঁ যেমন কণ্ঠ সংগীতের দিক থেকে বিষ্ণুপুরে সংগীতের ধারা সৃষ্টি করেন তেমনি ওস্তাদ পীরবক্স তাঁর শিষ্যদের মৃদঙ্গ বাজে পারদর্শী করে তোলেন। রামমোহন চক্রবর্তী তাঁর শিষ্য। মৃদঙ্গ বাজে বিষ্ণুপুরের আর যারা সুনাম অর্জন করেছিলেন তাঁদের মধ্যে জগৎচাঁদ গোস্বামী, কুন্তলাদ গোস্বামী, জগন্নাথ মুখোপাধ্যায়, শ্রীপতি অধিকারী, ঈশ্বরচন্দ্র সরকার প্রভৃতির নাম উল্লেখ করা যেতে পারে।

১। ‘রবীন্দ্রসংগীত’, শান্তিদেব ঘোষ, কলিকাতা (১৯৬২), পৃ: ৩৭।

২। খান সাহেব প্রজ্ঞানন্দ, ‘সংগীতে রবীন্দ্রপ্রতিভার দান’, কলিকাতা (১৯৬৫), পৃ: ৬৬।

## উপসংহার

ভারতীয় সংগীতের যে দুটি প্রধান ধারা নিয়ে আলোচনা করা হ'ল এই দু'টি ধারা বর্তমানে সুস্পষ্ট রেখায় চিহ্নিত। ধ্রুপদ-এর চারটি তুক্ (অংশ)—স্থায়ী, অন্তরা, সঙ্কারী, আভোগ। দুই তুক্ (স্থায়ী, অন্তরা)—বিশিষ্ট ধ্রুপদও আছে। সেইজন্য একথা বলা ঠিক নয় যে দুই তুক্ বিশিষ্ট গান হ'লে খেয়াল গান আর চার তুক্ বিশিষ্ট গানকে ধ্রুপদ বলে। ধ্রুপদ ও খেয়াল গানের বিষয়বস্তুতে পার্থক্য বর্তমান। ধ্রুপদের বিষয়বস্তু প্রধানত হ'ল ঈশ্বরের লীলা বর্ণনা, প্রকৃতির বর্ণনা এবং রাজবন্দনা। খেয়াল-এর বিষয়বস্তু সাধারণত শৃঙ্গার রসাত্মক; অবশ্য কিছু কিছু প্রকৃতির বর্ণনাও পাওয়া যায় এই গানে।

ধ্রুপদ ও খেয়াল গানে ব্যবহৃত তালেও পার্থক্য আছে। ধ্রুপদ গান গাওয়া হয় চৌতাল, ব্রহ্মতাল, সুরসাঁক, তেওড়া, কাঁপতাল প্রভৃতি তালে। খেয়াল গানে ব্যবহৃত হয় ঝুমরা, তিলুয়াড়া রূপক, তেওড়া, কাঁপতাল ও ত্রিতাল প্রভৃতি। অবশ্য এই ব্যাপারে উভয় প্রকার সংগীতে মিলও বর্তমান। যেমন—তেওড়া এবং কাঁপতালে ধ্রুপদ এবং খেয়াল দুই গাওয়া হয়।

ধ্রুপদ এবং খেয়াল-এর গায়কী রীতি সম্পূর্ণ ভিন্ন। ধ্রুপদ গানের প্রকৃতি গম্ভীর, গতি ধীর। এই গানে গমক-এর প্রাধান্য। গিটকিরি বা তান এই গানে ব্যবহৃত হয় না। ধ্রুপদে গানটি সম্পূর্ণ গাইবার পর গানের বাটে বিভিন্ন ছন্দ দেখানো হয়; গানের বিভিন্ন অংশ (কলি) নিয়ে বিভিন্ন স্বরে গেয়ে উপভ্র করা হয়। খেয়াল গানে বিস্তার, সর্বগম, বোলতান এবং বিভিন্ন প্রকার তান প্রয়োগ করা হয়। এই গানে গমক-এর প্রয়োগ খুবই কম দেখা যায়। তান প্রয়োগে গিটকিরির ব্যবহার বেশী।

খেয়াল গানের ভাষার দিক থেকে বলা যায় যে, হিন্দী, গ্রাম্য হিন্দী, পাঞ্জাবী ও উর্দু মিশ্রিত ভাষায় খেয়াল রচিত হয়েছে। এই বাংলা দেশে বাংলা ভাষাতেও খেয়াল রচিত হয়েছে। রাধিকামোহন গোস্বামী, আশোর চক্রবর্তী বাংলা খেয়াল গেয়েছেন। স্বামী বিবেকানন্দও বাংলা খেয়াল গাইতেন ব'লে জানা যায়। দেওয়ান কার্তিকেয় চন্দ্র রায় ও বাংলা খেয়াল প্রচলনের প্রচেষ্টা করেছিলেন।<sup>১</sup> ইদানীং কালেও এ-দিক থেকে কিছু প্রচেষ্টা লক্ষ্য করা যাচ্ছে।

১। রবীন্দ্রলাল রায়, 'রাগ-নির্ণয়', কলিকাতা (১৩৫৬), ভূমিকা।

অবশ্য ভাষাটা খুব বড় কথা নয়—গানের প্রকৃতি তার গায়ন পদ্ধতির মধ্যেই নিহিত।

খেয়াল গান আবার দ্রুত, মধ্য এবং বিলম্বিত—এই তিন লয়ে গাওয়া হয়। বিলম্বিত খেয়ালকেই প্রকৃতপক্ষে খেয়াল গানের প্রাণ বলা যায়। তবে দ্রুতলয়ে এবং দ্রুততান সহযোগেও খেয়াল গাওয়া হয়ে থাকে।

বিলম্বিত ও দ্রুত লয়ের খেয়াল ছাড়াও নানা ভাবে খেয়াল গানে বৈচিত্র্য আনবার চেষ্টা হয়েছে। তাব কলে কয়েক ধরনের গীতি-রীতি প্রচলিত হয়েছে।

খেয়ালের অন্তর্ভুক্তি এই রীতিগুলির মধ্যে একটা হচ্ছে ‘তরাণা বা তেলেনা’। নাদেব দেব দানি দিন তানা আলা স্তম তোম নোম প্রভৃতি শব্দ উচ্চারণ করে বাগ ও তাল যোগে গান করাকে তরাণা বলে। রাগের আলাপে এবং তরাণায় ব্যবহৃত শব্দগুলি সম্পূর্ণ অর্থহীন। কিন্তু তাদের গঠন ছন্দ অমুখ্যায়ী। স্বর ছন্দ ও লাহেব বাহন হিসেবেই এগুলির ব্যবহার চলছে আসছে। যন্ত্রসংগীতে যেমন ভাষার পরিবর্তে বোলের মাধ্যমে স্বরগুলি সূন্দর ছন্দে ধ্বনিত হয়, কণ্ঠেও ঐরূপ বোলের মত তরাণার বাণী ধ্বনিত হয়। অনেকে মনে করেন যে, গানের স্বর মাধুর্য উপভোগের পক্ষে ভাষা অন্তরায়। তরাণায় সেই অন্তরায় অপসারিত হয় এই গানে শব্দ, স্বর এবং স্বরমাধুর্যই শ্রোতার কাছে উপভোগ্য হয়ে ওঠে।

‘ত্রিবট’ও খেয়াল অনেক এক প্রকার গান। এতে থাকে তিনটি তুক। এই তিনটিব একটীতে গানের কথা (অর্থবোধক শব্দ বা বাক্য)। আর একটীতে তরাণা (নিরর্থক শব্দ) এবং অপরটীতে বাক্যের বোল, রাগ ও তাল যোগে গীত হয়। এই তিনটি তুকের মধ্যে যে কোনও একটীতে ‘ত্রিবট’ শব্দের উল্লেখ থাকে।

‘চতুরঙ্গ’ও খেয়ালেরই পরায়তুক। এতে চারটি তুক। এই চারটি তুকের মধ্যে একটীতে বাণী (অর্থবোধক শব্দ বা বাক্য), একটীতে তরাণা (নিরর্থক শব্দ), একটীতে সরগম এবং একটীতে বাজের বোল যথাক্রমে উচ্চারিত হয়। এই গানের প্রথম কলিতে চতুরঙ্গ শব্দটির প্রয়োগ থাকবে।

আগের অধ্যায়ে ঘরোয়ানা আলোচনা প্রসঙ্গে বিভিন্ন ঘরোয়ানার বৈশিষ্ট্য উল্লিখিত হয়েছে। গায়নরীতির নানা রূপান্তরের মধ্য দিয়ে যে বৈশিষ্ট্যগুলি সৃচিত হয়েছে, তাও কিন্তু এক জায়গায় দাঁড়িয়ে নেই এবং থাকতে পারে না। কারণ পরিবর্তন বা গতিশীলতাই শিল্পের প্রাণ এবং পরিবর্তন বা গতিশীলতাই বৈচিত্র্য সৃষ্টির সহায়ক।

খেয়াল গান ভাল ও মাত্রায় নিবদ্ধ সন্দেহ নেই। কিন্তু বিলম্বিত খেয়ালে নিবদ্ধতার মধ্যে ও আলাপের অনিবদ্ধ প্রকৃতি আসতে পারে। আসাপচারী খেয়াল তার উদাহরণ। রহমৎ খাঁ এবং আবদুল করিম খাঁ এই ধরনের খেয়ালের প্রচলন করেন। আবদুল করিম খেয়ালে ‘সরগম’-এর সাহায্যে ছন্দ ও বাগ বিস্তার-এর রীতি চালু করেন।

খেয়ালে আর একটি নূতনত্ব হচ্ছে কম্পিত স্বরে তান দেওয়া। এই কম্পিত স্বরে তান দেওয়ার ফলে শ্রুতির ব্যবহার স্বভাবতই কমে যায়। প্রাচীন ভারতীয় সংগীতেও ক্ষেত্রে স্বর-কম্পন ছিল না - এমন নয়। সেই স্বর-কম্পন ছিল গমকের অঙ্গ এবং তা পাশাপাশি স্বরের সাহায্যে নেওয়া হতো। কিন্তু খেয়াল গানে বর্তমানে কম্পিত স্বরে যখন তান দেওয়া হয় তখন মূল স্বরই কাঁপে। তাব কলেট পাশাপাশি স্বরের শ্রুতির ব্যবহার সম্ভব হয় না।

ভারতীয় সংগীতের অন্যতম বৈশিষ্ট্য হচ্ছে এই যে, গায়ক শুধু যান্ত্রিক ভাবে গানের আয়ত্তি করেন না—গায়ক সর্বত্রই রচয়িতা। অপরের রচনার বিস্তার ও তার পরিবর্তনের অধিকার তাঁর থাকে। শুধু রাগ-সংগীত নয়, কীর্তনের ক্ষেত্রেও দেখা যায় কীর্তনীয়ারা আশ্বর দিয়ে কীর্তনের ভাব ও ভাষার বিস্তার করে থাকেন। এই স্বাধীনতার জন্তেই যেমন ভারতীয় সংগীতের আকর্ষণ বেড়েছে, তেমনি এই স্বাধীনতাই নানা ঘরাণার সৃষ্টি করেছে।

গানের স্বরলিপিতে গানের কাঠামোটিকে ধরা যায় সত্যি কিন্তু গানের প্রাণ প্রতিষ্ঠা নির্ভর করে গায়কের যে গায়কীর ওপরে তাকে যথাযথ ভাবে ধরে রাখা কঠিন। অথচ বিশিষ্ট গায়ন-রীতি থেকেই নূতনের পথ মুক্ত হয়ে গেছে বার বার।

## শব্দসূচী

|                             |               |                         |               |
|-----------------------------|---------------|-------------------------|---------------|
| অংকচারিণী                   | ৩৯            | উপবদন                   | ৪৪            |
| অতুলপ্রসাদ সেন              | ১৭৭           | উষাভিলক                 | ৪২            |
| অদারক                       | ১৪৯           | উহ                      | ৫             |
| অর্জোনি ঘরাণা               | ১১০           | উছ                      | ৫             |
| অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়    | ১৬৬           | ঋকবেদ                   | ৪-৫           |
| অনিবন্ধ                     | ২১, ২১        | ঐকতালিকা                | ৩৭-৩৮         |
| অন্তরা                      | ৩০            | এলা                     | ৩৪-৩৫         |
| অরণ্যগেয় গান               | ৫             | ঔবীপদ                   | ৪৫            |
| আইন-ই-আকবরী                 | ১৫, ১৬,       | ওয়ালী চাটী             | ১২৭           |
| আক্সিতিকা                   | ১৩৫           | ওয়াজেদ আলী             | ১৮৫           |
| আকবর ( সম্রাট )             | ৯১, ৯২, ৯৬-৯৭ | ঔরঙ্গজেব                | ৯১, ৯২, ১২৬   |
| আগ্রা ঘরাণা                 | ১৮৮           | কবজুং চাটী              | ১২৭           |
| আবুল কজল                    | ৯৫, ৯৬        | কুন্দু                  | ৩৯            |
| আচিক                        | ৪, ১৭         | কন্দুক                  | ৪৩            |
| আর্য্য                      | ৪০            | কবীর কাওয়াল            | ১২৯           |
| আসাদ বেগ                    | ৯২            | কবীর                    | ৮১            |
| আবুল করিম খাঁ               | ১৭৭           | করণ                     | ৩৬            |
| আভোগ                        | ৩০            | কলহংস                   | ৪০            |
| আমীর খসরু                   | ৫৬-৬২         | কাওয়ালী                | ১৩২           |
| আলপ্তি                      | ১৩৯           | কিরানা ঘরাণা            | ১৮৯           |
| আলাউদ্দিন খিলজী             | ৫৬            | কৃষ্ণদাস স্বামী         | ৮০, ৮৪, ১৭২   |
| আলি সংশ্রয়                 | ৫২, ৩৪        | কৃষ্ণদন বন্দ্যোপাধ্যায় | ১৬৯           |
| ইব্রাহিম আদিলশাহ (দ্বিতীয়) | ৯২-৯৩         | কিতাব-ই-নৌরস            | ৯২            |
| ইলাহ্ দাস চাটী              | ১২৭           | কেশবলাল চক্রবর্তী       | ১৬০           |
| ঈদল সিং                     | ১৩০           | কৈবাড়                  | ৩৮-৩৯, ১৩২-৩৩ |
| উজীর খাঁ                    | ১৬৮           | কোহল                    | ২৩            |
| উত্তরার্চিক                 | ৪, ৯          | ক্রোঞ্চপদ               | ৪০            |
| উদগ্রাহ                     | ৩০            | ক্লেমোহন গোস্বামী       | ১৬০           |



|                          |               |                         |                |
|--------------------------|---------------|-------------------------|----------------|
| ঝাণ্ডারবাণী              | ১০৯, ১১৩      | জাতক                    | ১৫-১৬          |
| ঝানদানী                  | ১৭৯           | জালাল খান ( ইসলাম শাহ ) | ৯৪             |
| গজলীল                    | ৩৯            | জাহাঙ্গীর               | ১১, ১২, ১৩     |
| গজ                       | ৩৮            | জাতিরাগ                 | ২১-২২, ২৬-২৮   |
| গদাধর ভট্টাচার্য         | ১৫১           | ঝাপট                    | ৪৩             |
| গরাণহাটী                 | ১৫৪           | ঝোষড়া                  | ৩৭             |
| গান্ধর্ব                 | ৫, ১০-১৪, ২১, | টপশেষাল                 | ১৭২-৭৪         |
| গাথা                     | ৪০            | টপ্পা                   | ১৭৪            |
| গ্রামগেয় গান            | ৫             | ডাগর ( ডাগুর ) বাণী     | ১০১, ১১৫       |
| গুণ সেন                  | ১২৮           | ঢেঙ্কি                  | ৩৬             |
| গোপাল নায়ক              | ৬২-৬৫         | ঢোলরী পদ                | ৪৫             |
| গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় | ১৬৩           | ডানহরদ্ব                | ১২১            |
| গোয়ালিয়র ঘরাণা         | ১৮১           | ডানসেন                  | ৯৩, ১৪, ৯৭-১০৯ |
| গোঁড়হার ( গোঁড়ী )      | ১০১-১১১       | ডাল                     | ১১-১২, ২১, ৩১  |
| গোঁড়ী                   | ১০৮           | ডালাধব                  | ৪১             |
| ঘট                       | ৪১            | ডাহতীর চাটী             | ১২৭            |
| ঘটপদী                    | ৪২            | ডুঙ্গ-ই-জাহাঙ্গীরী      | ১৩             |
| ঘরাণা                    | ১৭৯           | ডুঙ্গ                   | ২৩-২৪          |
| ঘুলাম্ মহীউদ্দীন         | ১২৯           | ডেনক                    | ৩১             |
| চক্রবাল                  | ৩৯            | ডোটক                    | ৪০             |
| চচ্চরী                   | ৪৪            | ডিলমন্ডী                | ১৮৪            |
| চতুপদী                   | ৪২            | ত্রিপথক                 | ৭২             |
| চতুর্মুখ                 | ৪৩            | ত্রিপদী                 | ৭২             |
| চর্চা                    | ৪৪, ১৫৩       | ত্রিভঙ্গী               | ৪৩             |
| চুটকলা                   | ১৪৩           | দগুংক                   | ৪৩             |
| ছজু খাঁ                  | ১৮৫           | দণ্ডিল                  | ২৩             |
| জগন্নাথ কবিরায়          | ১২৪           | দ্বিজেন্দ্রলাল রায়     | ১৭৭            |
| জনক রাগ                  | ৭             | দ্বিপথ                  | ৪০             |
| জয়পুর ঘরাণা             | ১৮৮           | দ্বিপদী                 | ৩৯             |
| জাকর খাঁ                 | ১৮৬           | দিল্লী ঘরাণা            | ১১০            |

|                         |               |                  |               |
|-------------------------|---------------|------------------|---------------|
| দেবেল্লনাথ ঠাকুর        | ১৭০           | পাট              | ৩১.           |
| দেশী সংগীত              | ১০,           | পীরবল্ল          | ১৫৬, ১৯২      |
| ধ্বনীকুটনৌ              | ৪০            | পূজা             | ১২৯           |
| ধ্রুব                   | ৩০            | পূর্বাচিক        | ৪-৫, ৯        |
| ধ্রুংগান                | ৫০            | ফকীরল্লাহ        | ৭৪, ৭৬-৭৮     |
| ধ্রুবাগান               | ৫০            | ফি:বাজ চাটী      | ১২৮           |
| ধবল                     | ৪৫            | নকসু             | ৭৭            |
| ধ্রুবা                  | ২১            | বথং খাঁ          | ১২৯           |
| ধরমদাস কলাবন্ত          | ১২৯           | নক্তার খাঁ       | ৯২            |
| নান্দকেশ্বর             | ২৩-২৪         | বদাওনি           | ৯৩            |
| নবাং খাঁ ( মিল্লী সিং ) | ১২১           | বর্ণ             | ৩৮            |
| নরোত্তম দাস             | ১৫৪           | বর্তমৌ           | ৩৬-৩৭         |
| 'নাট্যশাস্ত্র'          | ১৯-২৩,        | বদন              | ৪৪            |
| নামক                    | ৮২            | বস্ত             | ২২            |
| নাঞ্জির আহম্মদ ( ডঃ )   | ৯২            | বস্ত ( প্রবন্ধ ) | ৪২            |
| নিবন্ধ                  | ২১-২২, ২৯     | বস্ত বদন         | ৪৪            |
| নির্মল শাহ              | ১৮৮           | বহিস্পমানস্তোত্র | ২১            |
| নৌহার বাণী              | ১০৯, ১১৭      | 'ব্রহ্মভরতম্'    | ১৯-২০,        |
| পঞ্চতালেব্বর            | ৪১            | ব্রহ্মভরত        | ১৯            |
| পঞ্চভক্তি               | ৪১-৪২         | বাবর             | ৯১            |
| পঞ্চানন                 | ৪২            | বাজবহাহুর        | ৯৪, ৯৫-৯৬     |
| পতঞ্জলি                 | ১৪-১৫,        | বাজিদ খাঁ        | ১২৯           |
| পদ                      | ১১-১২, ২১, ৩১ | বায়োল্লি রসানী  | ১৩০           |
| পাণ্ডেয় বা পান্দুরী    | ৭৯            | বাসং খাঁ         | ১৮৬           |
| পঙ্কড়ী                 | ৪৫            | বাহাহুর খাঁ      | ১৫৬, ১৫৯, ১৯১ |
| পল্লবী                  | ১৩৫           | বিজয়            | ৪২            |
| পাণিনি                  | ১৪-১৫,        | বিজাপুর          | ১১, ১২        |
| পাঞ্জাব ঘরাণা           | ১৯০           | বিদারী           | ২২,           |
| প্যার খাঁ               | ১৮৬           | বিপ্রকৌর্ণ       | ৩২, ৩৪        |
| প্রবন্ধ সংগীত           | ৫, ২৯-৪৯      | বিরূদ            | ৩১            |

|                 |              |                                  |             |
|-----------------|--------------|----------------------------------|-------------|
| বিলাস খাঁ       | ১২১          | মালতীরাম কপাবস্তু                | ১২৯         |
| বিশ্বাখিল       | ২৩           | মিঞা ডালু ( দাহু ) ঢাটী          | ১২৭         |
| বিশ্বা বস্তু    | ২৩-২৪        | মিসির মনজুন ঢাটী                 | ১২৭         |
| বিষ্ণুপদ        | ৮২, ৮৫       | মিশ্রি খাঁ ঢাটী                  | ১২৮         |
| বিষ্ণুপুর ঘরাণা | ১৯০          | মীব খাঁ কাওয়াল                  | ১২৮         |
| ব্রিজচাঁদ       | ১০৯          | মৌর ইমাদ                         | ১৩০         |
| বীরশ্রী         | ৪৫           | মৌরাবাজী                         | ৮২          |
| বহুদেবী         | ৬            | মুবারিজ খান                      | ৯৪          |
| বেতিয়া ঘরাণা   | ১৮৭          | মৃদঙ্গ রায়                      | ১০৩         |
| বেসরা           | ১৩৮          | মেশবাগ                           | ৭           |
| বজু             | ৬৫-৬৬        | মেলাপক                           | ৩০          |
| ভরত             | ১৯-২৩        | যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর               | ১৬১, ১৬৭    |
| ভালু বা ভল্লু   | ৭৯           | যতুনাক্ত ভট্টাচার্য ( যতু ভট্ট ) | ১৬২         |
| ভিমা            | ১৩৮          | ষাষ্টিক                          | ২৩          |
| মঙ্গল           | ৪৫           | রাওরা কাওয়াল                    | ১২৯         |
| মঙ্গলাচার       | ৪৫           | রাগদর্পণ                         | ৭৮          |
| মচ্ছু বা মজরু   | ৭৯           | রাগকদম্বক                        | ৪১          |
| মতঙ্গ           | ৬, ২৩        | রাজা রামচাঁদ                     | ১০০         |
| মনরঙ্গ          | ১৫০          | রাজা সমোখন সিংহ                  | ১০৯         |
| মনোহর শাহী      | ১৫৪          | রাখিকাপ্রসাদ গোস্বামী            | ১৬৪         |
| মহম্মদ আদিল শাহ | ৯৪           | রামকেশব ভট্টাচার্য               | ১৬০         |
| মহম্মদ গওস      | ৯৫, ৯৯       | রামমোহন রায়                     | ১৭০         |
| মহারঙ্গ         | ১৪৯          | রামদাস ( লক্কো )                 | ৯৪          |
| মহেন্দ্র পাল    | ৮            | রামশঙ্কর ভট্টাচার্য              | ১৬০         |
| মাতৃকা          | ৪১           | রাসক                             | ৩৭          |
| মার্গতাল        | ২৭           | রূপক প্রবন্ধ                     | ১৩৬         |
| মার্গ সংগীত     | ৫, ১০-১৪, ৯২ | রেণেটী                           | ১৫৪         |
| মান কুতুহল      | ৭৪-৭৬        | লন্তক                            | ৩৭          |
| মানসিংহ তোমর    | ৭২-৭৯, ৯১    | লোলীপদ                           | ৪৫          |
| মানসোল্লাস      | ৬            | শাহজাহান                         | ৯১, ৯২, ১২৪ |

|                    |          |                       |              |
|--------------------|----------|-----------------------|--------------|
| শান্তিল্য          | ২৩       | সামবেদ                | ৩-৪          |
| শাহুল              | ২৩       | সালগ হুড়             | ৪৬-৪৯        |
| শাহুদেব            | ৬, ১২-১৩ | সালিহ রসানী চাটী      | ১২৭          |
| শউকী               | ১৩০      | সালিমচান্দ ভাগর       | ১২৯          |
| ‘শিক্ষা’           | ১৬-১৯,   | স্বাতী                | ২৩,          |
| শ্রীচন্দ           | ১০৯      | সিংহলীল               | ৪৩           |
| শ্রীবর্ধন          | ৪৪       | সিদ্ধু সভ্যতা         | ৩-৫          |
| শিল্পাদিকরম        | ৬        | স্বধর ( স্বধর সেন )   | ১২৮          |
| শ্রীকৃষ্ণকীর্তন    | ১৫৩      | স্ববল সেন             | ১২৮          |
| শ্রীরত্ন           | ৪১       | স্বদর্শন              | ৪৪           |
| শ্রীবিলাস          | ৪১       | স্বন্দর ঘুন্          | ১৩০          |
| শুদ্ধা             | ১৩৮      | স্বদেশ সেন            | ১২৮          |
| শেখ কামাল          | ১২৮      | স্বরত সেন             | ১৮৩          |
| শেখ বহাউদ্দীন      | ১২৫      | স্বরেন্দ্রনাথ মজুমদার | ১৭৭          |
| শেখ সাদুল্লা লাহরী | ১১২      | হুড়                  | ৩২, ৩৪       |
| শেখ শের মহম্মদ     | ১২৫      | সেনৌ ঘরাণা            | ১৮৯          |
| শেরশাহ             | ৯৪       | সৈয়দ তবীব            | ১৩০          |
| শোরী মিত্রা        | ১৭৩      | সোমেধর                | ৬            |
| শৌর্যজমোহন ঠাকুর   | ১৬১, ১৬৭ | স্তৌভিক               | ৪            |
| সরস নৈন            | ১৩০      | স্বর                  | ১১-১২, ২১-২২ |
| সংগীত সুধাকর       | ৭        | হুংলীল                | ৪৩           |
| সদারত্ন            | ১৪৫-৪৯   | হয়লীলা               | ৩৯           |
| সবাং খাঁ চারী      | ১২৭      | হর্ষবর্ধন             | ৭            |
| সমুদ্র গুপ্ত       | ৭        | হর্ষবর্ধন ( প্রবন্ধ ) | ৪৪           |
| স্বর               | ৩১       | হরিপাল                | ৬            |
| স্বরাক্ষ           | ৪৪       | হরিবিলাসক             | ৪৩-৪৪        |
| স্বরার্থ           | ৪০       | হরিনাস স্বামী         | ৮১-৯০, ৯৯    |
| সাধরা ( সাদরা )    | ১৫০      | হসন খাঁ নওহার         | ১২৮          |
| সাধারণী            | ১৩৮      | হসেন শাহ শর্কী        | ৮০, ১৪১ ৪    |
| সামগান             | ৪-৫, ৯   | জামায়ে               | ৮১           |
|                    |          | হোরি                  | ৮৫-৮৬        |